This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

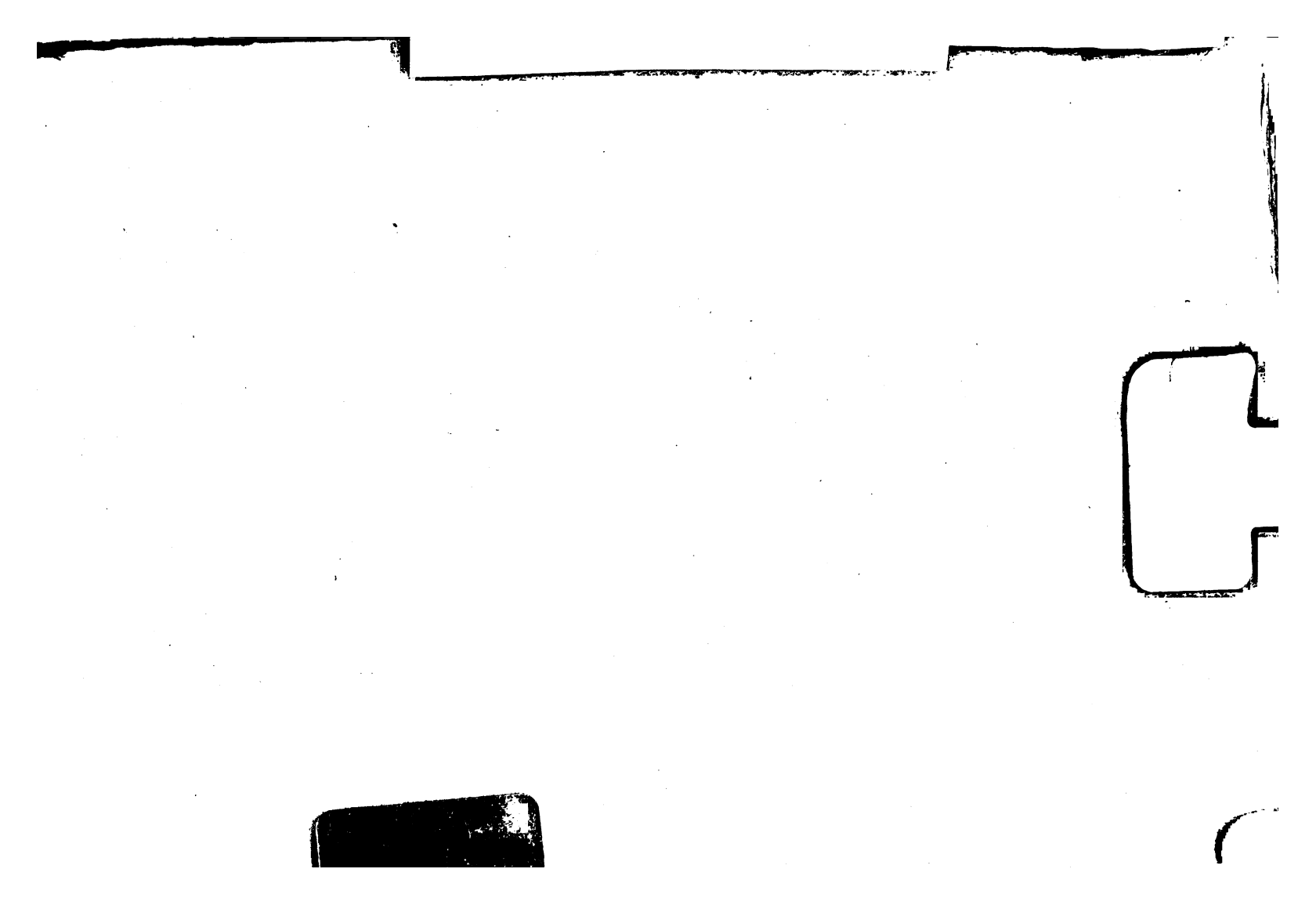
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



und Frauenstimmen wichtige gesangspädagogische Fragen besprochen.

Die Anschaffung des mit des berühmten Sängers Bildnis geschmückten hochinteressanten Buches ist warm zu empfehlen.

Enrico Caruſo.

Enrico Caruso

und das

Problem der Stimmbildung

von

Dr. J. H. Wagenmann
Berlin-Steglitz (z. Z. München).

Altenburg S.-A.
Johannes Räde Verlag.
1911.

ML
420
.C33
W13

Copyright
by Johannes Räde Verlag,
Altenburg S.-A. 1911.

Meiner lieben Frau,

der treuen Mitarbeiterin an meiner Lebensarbeit,

gewidmet.

Seit Jahren tritt der weltberühmte Tenor Enrico Caruso bei uns in Deutschland als Gast in den verschiedensten Städten auf und überall wird er gepriesen als der Besitzer der zur Zeit schönsten Stimme der Welt.

Diese Meinung herrscht nicht nur bei uns in Deutschland, sondern, schon bevor wir diesen Sänger in Deutschland zu hören bekamen, ward sie in anderen Ländern und Weltteilen unbestritten vertreten.

Es ist eigentümlich, daß bis jetzt noch kein deutscher Gesanglehrer es unternommen hat, die Ausnahmeerscheinung „Caruso" stimmbildnerisch zu untersuchen und schriftstellerisch klar zu legen.

Ist nicht, da doch so viel geschrieben wird, bestimmt anzunehmen, daß der „Sänger" Caruso in seinem wahren Wesen und seiner Bedeutung für die Gesangs- und Stimmbildungskunst nicht erfaßt wird?

Es wird zwar viel geredet, — wie ja in keiner anderen Kunst so viele Redensarten im Gebrauche sind wie in der Gesangskunst — aber Aussprüche, welche die Bedeutung Carusos zu erklären imstande sind, habe ich noch nie zu hören bekommen. Man glaubt meistens die Sache damit abtuen zu können, daß man sagt: „Ja, Caruso ist eben ein Phänomen". Dieses Fremdwort ist in der deutschen Gesangswelt zum Schlagwort geworden, wie denn bei uns auch jeder, der ein hohes h oder c singen kann, gleich eine „phänomenale" Höhe zu besitzen vermeint, und auch meist von seinem eigenen Gesanglehrer und seinen Stimm- und Studiengenossen derartig gepriesen wird.

Was man sich nicht erklären kann in stimmlicher Beziehung, ist bei uns eben „phänomenal.“

Nun ist ja Enrico Caruso in der Tat eine Ausnahmeerscheinung, aber ich füge gleich hinzu: Nichts ist an dieser Ausnahmeerscheinung, was nicht einfach und deutlich zu erklären wäre.

Caruso als Sänger ist zu begrüßen, nicht allein vom Standpunkt des Zuhörers, sondern auch, um Nutzen für alle Zeiten zu stiften, vom Standpunkt des Gesanglehrers und Stimmbildners aus. Es ist eine Pflicht nicht allein den ihre Kunst öffentlich ausübenden Sängern, sondern vor allem der gesangstudierenden Jugend gegenüber, daß dieser Sänger Caruso nicht allein als Vorbild hingestellt werde, sondern, daß dessen Stimmtätigkeit erklärt werde als das, was sie ist: Die zur Zeit beste Funktion der menschlichen Stimme.

Diese Schrift stellt sich in erster Linie die Aufgabe, in einfacher und für alle Gesangsbeflissenen, ja selbst für Laien verständlicher Form den eben ausgesprochenen, und mit Absicht in den Vordergrund gestellten Satz zu beweisen.

Es soll von vornherein jeder in der Gesangskunst üblichen Geheimniskrämerei die Spitze abgebrochen, und der Leser soll veranlaßt werden, ganz unbefangen und sachlich den als „Phänomen“ bezeichneten Caruso unter Führung des Autors zu begreifen.

In zweiter Linie müssen, da Carusos Stimme gewissermaßen das sogenannte Geheimnis der Stimmbildung lüftet, gleichzeitig und im Anschluß an die erste Aufgabe stimmbildnerische Fragen erörtert werden. Damit ist auch der Titel der Schrift genugsam erklärt.

Mit vorliegender Schrift erweitert sich, abgesehen von meinen anderen Schriften, der Kreis meiner bisher erschienenen stimmbildnerischen Monographien: „Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder“ und „Ernst von Possart, ein Stimmbildner?“. —

Wer meine früheren Schriften gelesen hat, wird erkennen, daß sich meine Erfahrungen bereichert haben, und ich in dieser Schrift manches anders darstelle als früher.

Diese Schrift soll auch wiederum, wie die beiden eben genannten, dazu anregen, ähnlich, wie es in Bezug auf Vertreter der Malerei, Bildhauerei ꝛc. geschieht, die lebenden Sänger und ihre Kunst ohne Scheu zu Nutz und Frommen der Stimmbildungskunst öffentlich zu besprechen. Sind sie doch die lebenden Beispiele, an deren Vorzüge und Fehler die gesangstudierende Jugend lernen kann, während nach ihrem Tode gemäß der Eigenart der Gesangskunst Besprechungen keine Belege und daher keinen besonderen Wert mehr haben. —

Wollen wir einen Sänger stimmbildnerisch beurteilen, so müssen wir ins Auge fassen:

1. das Stimminstrument des Sängers als solches,
2. die Tongebung, die Kunst des Sängers,
3. im Zusammenhang mit Nr. 2 die Nationalität bezw. die Landessprache des Sängers.

Das Stimminstrument als solches ersieht man aus dem körperlichen Bau des Sängers, und das geübte Ohr kann aus der Resonanz des Stimminstrumentes Schlüsse auf seinen äußeren und inneren Bau ziehen.

Caruso hat einen gedrungenen Körperbau, breite Brust, gute Lungen, breite Schädelform, starcken Nacken und offenbar vorzügliche innere Resonanzräume, die in einem harmonischen Verhältnis zu einander stehen.

Derartige Eigenschaften können wir aber auch bei Sängern beobachten, die nur mittelmäßig, ja sogar schlecht singen. Auf alle Fälle ist das Stimminstrument als solches niemals ausschlaggebend für die Kunst, für das Können eines Sängers.

Diese Tatsache hat schon Müller-Brunow erkannt und er fügt hinzu, daß die Stimmapparate unserer größten Sänger bei näherer Untersuchung nicht anders beschaffen

waren, als die von unbedeutenden oder selbst Nicht-Sängern. Allerdings sind durch den ausgiebigen Gebrauch der Organe bei guten Sängern die inneren Räume weiter und offener und die Muskeln stärker als bei Nichtsängern, aber außer diesen Merkmalen konnte mir z. B. der Kehlkopfspezialist, der seiner Zeit den berühmten deutschen Tenoristen Emil Götze in Köln längere Zeit untersuchte und behandelte, Dr. K. Michel*), nichts angeben.

Wer als Lehrer der Stimmbildung Erfahrung hat, wird bestätigen müssen, daß Sänger mit guten Stimminstrumenten (dem sog. guten Material) infolge falscher oder unentwickelter Stimmfunktion oft nur einen kleinen Teil dessen geben können, wessen ihr Instrument als solches fähig ist.

Es ist auch gewiß nicht zu leugnen, daß es viel mehr bedeutende Stimminstrumente gibt, als wir zu hören bekommen, Stimminstrumente, die eben wegen irgend welcher Fehler in dem Gebrauch, den der Sänger von ihnen macht, d. i. in der Tongebung, ihren wahren Wert nie offenbaren können.

So ist es auch Tatsache, daß Enrico Caruso sich erst im Verlaufe vieler Jahre „eingesungen" hat und beim Beginn seiner Studien von Lehrern schlecht beurteilt, ja sogar, wie ich hörte, zurückgewiesen wurde.

Wäre es das Stimminstrument Carusos als solches, das ihn groß macht, so müßte er bei Beginn seiner Laufbahn aufgefallen sein. So wurde ihm aber tatsächlich keine Zukunft in Aussicht gestellt, indem er seine Laufbahn mit kleiner, unscheinbarer Stimme begann. Das Stimminstrument Carusos als solches ist nicht höher zu bewerten als das mancher anderer hervorragender deutscher und ausländischer Tenöre.

---

*) Verfasser verschiedener spezialärztlicher Schriften und der berühmten „Gebärdensprache".

Es ist die Tongebung, die Caruso groß macht und über alle anderen Sänger der Welt stellt.

Diese Tongebung allerdings, und das soll aus dem folgenden klar hervorgehen, ermöglicht es Caruso, die Eigenschaften seiner Naturveranlagung bis zum äußersten, ja in bisher unbekannter Weise auszunützen.

Es erhebt sich nun von selbst die große Frage: „Welche Tongebung ist die beste?" Die Antwort ist einfach.

Es ist diejenige Tongebung, welche der Natur unserer Stimme als Blasinstrument am nächsten kommt.

Das menschliche Stimminstrument ist am besten vergleichbar der Orgel. Der Blasebalg der Orgel ist zu vergleichen mit der Lunge, der untere Teil der Orgelpfeife mit der Luftröhre, die Metallzungen mit den Stimmbändern und der obere Teil der Orgelpfeife mit den oberhalb der Stimmbänder liegenden Resonanzräumen der menschlichen Stimme. Natürlich ist dieser Vergleich nicht erschöpfend. Schon die Gegenüberstellung eines toten Instrumentes einem lebendigen schließt eine volle Uebereinstimmung aus.

Carusos Ton ist ganz der Ton eines Blasinstrumentes, ein Orgelton. Wie dieser ist er stets weich und trotz Aufziehens aller Register verliert er nichts von dieser Weichheit.

Carusos Ton ist voll, rund, immer von der Luft getragen und daher wundervoll schwebend. Selbst in den allerstärksten Affekten, in denen die Stimme fast jeden anderen Sängers hart und schrill wird, bleibt bei Carusos Gesang das Prinzip des Blasens bewahrt, die klingende Luftsäule bleibt bestehen, und daher sind die leidenschaftlichen Töne Carusos gerade so schön wie seine ruhigen, gesponnenen Töne. Die Tongebung Carusos ist der beste Beweis dafür, daß ein Sänger, der richtig singt, im Affekt nicht zu „schreien" braucht.

Man höre z. B. von Caruso sein berühmtes „Ridi Pagliaccio“ (Lache Bajazzo) und man wird erkennen, wie selbst im Ausdruck des Weinens und Schluchzens seine Stimme stets edel bleibt.

Die meisten Sänger verlieren beim leidenschaftlichen Gesange die Form des Instrumentes, das Instrument verstellt sich, das Naturprinzip bleibt nicht bewahrt und die Folge ist ein die Stimme und damit das Ohr des Zuhörers angreifender Ton. Das sogenannte Charakterisieren im Tone muß immer so vor sich gehen, daß das Prinzip, nach welchem die menschliche Stimme arbeitet, gewahrt bleibt.

Im allgemeinen kann man die Stimmen zum besseren Verständnis ungefähr folgendermaßen einteilen, man kann sagen: Diese Stimme arbeitet nur 90% nach dem natürlichen Prinzip des Blasens, während 10% der Stimmtätigkeit auf falscher Muskelarbeit beruhen, jene Stimme arbeitet nur in 80% richtig, während 20% in falscher Tätigkeit bestehen u. s. f. Die beste Stimme ist diejenige, welche mit reiner, also mit 100% Luftfunktion arbeitet. Bei einer solchen Stimme ist der Atem an seinem natürlichen Strömen bei keinem Vokal, in keiner Lage weder im forte noch im piano gehemmt.

Die Größe Carusos liegt darin, daß seine Stimme ganz nahe an diese Vollkommenheit heranreicht.

Ich sage „ganz nahe“, weil ich mir bei Caruso noch ein größeres Zurückgehen auf das Piano als möglich denken kann, d. h. trotzdem bei Carusos Gesang an sich keine falsche Muskeltätigkeit vorhanden ist, ist die Stimme doch nicht nach der Richtung hin genügend geschult, um vom pianissimo bis zum fortissimo in allen Lagen langsam schwellen zu können.

Zum Belege hierfür erinnere ich nur kurz an die Art, wie Caruso den Schluß der Blumenarie in Carmen und den Schluß der Aidaarie singt.

Wenn wir nun von Caruso sagen müssen, er singt mit 99% reiner Luftfunktion und mit 1% unnötiger Muskelspannung (die bei ihm mit Leichtigkeit durch ein bewußteres Studium des Pianos und des Schwellens (der messa di voce) aufgelöst werden könnte), so singt z. B. ein Ernst Kraus schon mit mindestens 10% die reine Luftfunktion hemmendem Muskeldruck. Der beste Beweis hierfür ist die schwere Höhe dieses Sängers. Würde die herrliche Stimme dieses Künstlers befreit von der auf ihr lastenden, sie beschwerenden Muskelspannung, so wäre ihr eine leichte Höhe bis zum h, ja selbst zum c ganz wie bei Caruso etwas Selbstverständliches. Wer aber Ernst Kraus öfter als Lohengrin und Walther Stolzing gehört hat, der wird wissen, daß ihm nicht einmal die hohen a absolut leicht fallen, geschweige denn als etwas „Selbstverständliches" aus der Kehle quellen.

Ein ausgezeichneter Sänger sagte mir einmal, er halte die Stimme des Ernst Kraus für einen nach der Höhe zu geschraubten Baryton. Diese Meinung ist vollkommen unrichtig und zeugt von geringem Wissen um die menschliche Stimme. Es ist allein das durch Muskeldruck gehemmte Naturprinzip in der Stimmtätigkeit dieses Sängers, welches die schwere, mühsame Höhe bewirkt.

Später wird hiervon noch einmal zu sprechen sein.

Wäre das Organ von Ernst Kraus innerlich nicht so harmonisch gebaut, und besäße es keine so offenen, breiten Resonanzräume, dann wären die Stimmfehler dieses Sängers auch für den Laien besser zu hören. So aber treffen die Schwingungen der Stimmbänder trotz des Muskeldruckes immer noch im Verhältnis zu anderen Sängern hervorragende Resonanzräume, wodurch stets noch schöne, wenn auch nicht ganz richtige Töne entstehen. Der deutsche Tenor, der Caruso in exakter Tongebung am nächsten kommt, ist zweifellos der Münchener Kammersänger Heinrich Knote.

Man rühmt nun an Caruso allenthalben die hervorragende Atembeherrschung. Mit Recht. Aber man stellt sich die Sache allgemein so vor, als ob eine besondere Atemtechnik im allgemeinen, oder eine besondere individuelle geheimnisvolle Virtuosität hierin bei Caruso vorhanden wäre.

Das ist nicht richtig. Die vorzügliche Atemführung Carusos ist die Folge davon, daß seine Stimme das Naturprinzip bei ihrer Tätigkeit stets wahrt. Es ist doch leicht einzusehen, daß eine Stimme, bei welcher der Durchgang der Luft durch das Instrument durch keinen Druck gehemmt ist, einen leichten und langen Atem haben muß. Umgekehrt beschwert schon ein geringer Prozentsatz Muskeldruck den Atem in entsprechendem Maße.

Von der Stimme Carusos kann man die Tatsache ablesen, daß eine hervorragende Stimmfunktion mit einer hervorragenden Atemführung einheitlich verbunden ist. Daher kommt jede Atmungslehre, die nicht gleichzeitig das Stimminstrument aus den falschen Gewohnheiten, den Stimmfehlern heraus zur Tätigkeit als Blasinstrument erziehen kann, für die Stimmbildung nicht in Betracht. —

Welches ist nun das stimmbildnerische Element, welches die Stimme Enrico Carusos in ihren Grundlagen gebildet hat?

Es ist die italienische Sprache.

Wäre Caruso in Deutschland geboren, so hätte sich seine Stimme niemals zu der Vollkommenheit entwickeln können, in der wir sie heute hören.

Die italienische Sprache ist ein Stimmbildungsmittel ersten Ranges.

Ueber das Thema: „Die italienische Sprache als Stimmbildungsmittel“ habe ich in der Zeitschrift „Die Musik“, einen Aufsatz veröffentlicht, der in die italienische Zeitschrift „Minerva“ „Rivista delle riviste“ und in das große römische Blatt: „Messaggiero“ aufgenommen worden ist.

Zum Beweise dafür, daß die Italiener meinen Ausführungen Verständnis entgegengebracht haben, werde ich den Artikel als Anhang in italienischer Uebersetzung folgen lassen. —

Wir unterscheiden in der Stimmbildung folgende zwei Grundelemente:

1. den Toneinsatz
2. den Tonansatz.

Der Toneinsatz vollzieht sich an der Stelle, an der die Luft in Klang verwandelt wird, in der Stimmritze.

Der Tonansatz vollzieht sich an der Stelle des Stimminstrumentes, wo der Atem das Instrument verläßt, auf den Lippen. Die italienische Sprache ist die einzige mir bekannte Sprache, die stimmbildnerisch gesprochen, in ihrer reinen Aussprache exakten Stimmeinsatz und -ansatz in sich trägt.

Da jeder gutsprechende Italiener einen vorzüglichen Tonansatz besitzt, ohne diesen je studiert zu haben, so ergibt sich hieraus die Wahrheit des Satzes, daß der Tonansatz die Folgeerscheinung eines anderen Elementes sein muß, und dieses Element ist das primäre, der Stimmeinsatz.

Geht der Stimmeinsatz naturgesetzgemäß vor sich, also die Tätigkeit des Instrumentes an der Stelle, wo der Ton entsteht, so ist der Ansatz von selbst da. Man vergleiche hierüber meine Ausführungen in meiner Schrift: „Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder."

Unsere geliebte deutsche Sprache ist nun, ganz abgesehen von den Dialekten, infolge der ihr innewohnenden Konsonantenhäufungen nicht imstande, den Stimmeinsatz zu fördern. Konsonantenhäufungen unterbrechen zu oft den Verschluß der Stimmbänder und wirken daher schwächend auf dieselben.

Die italienische Sprache hingegen fördert das primäre stimmbildnerische Element in hohem Maße. Eine

Konsonantenhäufung wie in der deutschen Sprache findet nicht statt, und dadurch, daß alle Worte mit einem Vokale endigen, hat der Stimmeinsatz Gelegenheit, sich von Natur aus bei jedem Worte zu kräftigen. Welcher stimmbildnerische Vorsprung gegenüber der deutschen Sprache!

Den exakten Stimmeinsatz der Italiener kann man nun zunächst am besten erkennen an den Vokalen e und i.

Für den Hörenden ergibt sich aus dieser Sprache, daß es zur Uebung des Stimmeinsatzes keine geeigneteren Vokale geben kann als diese. Es ist einem Deutschen von vornherein ganz unmöglich, die exakten e und i der Italiener nachzuahmen. Der deutsche Stimmeinsatz ist zu schlaff dazu.

Die glänzenden e und i der Italiener sind in ihrer Klangwirkung zunächst verblüffend, mit der Zeit aber, je mehr man die italienische Sprache kennen lernt, kommt man hinter das Geheimnis.

Ich habe in Rom einmal eine Frau aus dem Volke nach dem Namen eines beim Vatikan liegenden Hospitals gefragt und sie antwortete mir: „Si chiama San Spirito". Mir werden diese i in „Spirito" unvergeßlich bleiben. Ein Glanz, eine Intensität lag in diesen Vokalen, wie wir sie bei unseren besten Sängern und Schauspielern nie zu hören bekommen.

Auf alle Fälle geben diese Vokale dem Italiener einen derart mathematisch genauen Stimmeinsatz, daß er dem Deutschen bezüglich dieses grundlegenden stimmbildnerischen Elementes von Haus aus weit überlegen ist. So haben denn auch bei Caruso diese Vokale schon von Kindheit an, einen solch' sicheren und genauen Stimmeinsatz zustande gebracht, daß er beim späteren Gesangstudium sich mit diesem für uns Deutsche so schwer erreichbaren Element nicht weiter abgeben mußte. Welcher Vorteil und welche Entwickelungsmöglichkeit für eine solche Stimme!

Während wir Deutsche oft Jahre gebrauchen, um die Wirkungen der stimmeinsatzfeindlichen Elemente unserer Sprache in der Tonbildung zu beseitigen, erst also ein gründliches Kontrastudium gegen unsere Stimmfehler vornehmen müssen, kann eine solche von der Muttersprache exakt vorgeschulte Stimme beim Gesangsstudium sofort eine Selbstentwickelung nehmen, die eigentlich nur nicht gestört zu werden braucht durch einen schlechten Lehrer oder ein schlechtes Gehör. —

Weitere Vorzüge der italienischen Sprache gegenüber der deutschen sind folgende:

a) Die Bevorzugung der offenen Vokale im allgemeinen und die Wirkung hiervon
b) bei der Bildung der geschlossenen Vokale.

Es ist selbstverständlich, daß eine Sprache, welche die offenen Laute bevorzugt, bei den sie redenden Menschen dementsprechenden Einfluß auf die Gestaltung und Handhabung des Ansatzrohres ausübt. So kann man beobachten, daß der Italiener mit bedeutend mehr offenem Ansatzrohr spricht als der Deutsche. Ein Italiener nannte mir den Unterschied der beiden Sprachen hierin einmal sehr deutlich, indem er sagte: „Unser Ohr hört Eure Sprache als eine lingua chiusa (geschlossene Sprache) während unsere Sprache eine lingua aperta (offene Sprache) ist."

Diese Ansicht ist auch nicht zu widerlegen, und die Folge der Tatsache ist, daß der italienische Sänger viel weniger an einer Verengung des Ansatzrohres zu leiden hat, als der deutsche. Ein durch die Muttersprache innerlich offen gehaltenes Ansatzrohr erleichtert beim Singen das Zustandekommen der Luftfunktion, während ein enges Ansatzrohr die Luftfunktion hemmt. So gibt die italienische Sprache ihren Sängern auch hierin wieder einen bedeutenden Vorsprung vor den deutschen und man kann beobachten, daß bedeutende deutsche Sänger sich niemals zur reinen Luftfunktion bei ihrem Gesange durcharbeiten

können infolge des im Vergleich zum Italienischen mehr geschlossenen deutschen Vokalismus.

Die Bevorzugung der offenen Laute im Italienischen bringt aber nun für den Stimmbildner höchst interessante Tatsachen. Das Ansatzrohr der italienischen Stimmen ist infolge des erwähnten Umstandes innerlich derartig geformt und gebildet, daß die geschlossenen Vokale, vor Allem das u, noch mit relativ offenem Ansatzrohr gesprochen werden können. Diese Tatsache ist für die Stimmbildung von grundlegender Bedeutung. Wir können aus der italienischen Sprache ablesen, wir haben in ihr ein natürliches Dokument dafür, wie die geschlossenen Vokale beim Sänger zu bilden sind. Sie sind analog der italienischen Sprache zu bilden derart, daß mit offenen Vokalformen zuerst das Stimminstrument innerlich offen d. h. zur Luftfunktion reif durchgebildet und dann erst auf die geschlossenen Vokale übergegangen wird. Bei diesen kann dann das innere Instrument nicht mehr zusammenfallen, nicht mehr sich verengen, und die Luftfunktion kann auch bei den so schwierig richtig zu singenden geschlossenen Vokalformen gewahrt bleiben.

Wenn ich auch in meinen früheren Schriften in ähnlicher Weise für die Bildung der Vokalformen, vor allem für die, stimmbildnerisch gesprochen, innerlich offene Form der Vokale eingetreten bin, so wußte ich damals noch nicht so bestimmt wie jetzt, daß wir in diesen Fragen in der italienischen Sprache die Führerin der Natur erblicken können.

Nun höre man die Stimme von Enrico Caruso!

Er singt, um in der Sängersprache zu reden, „mit offenem Halse“ d. h. mit freier Kehle und offenen Resonanzräumen und zwar in so vollendeter Weise, daß man sagen kann: Bei ihm hört man endlich einmal, was eine Menschenstimme in dieser Beziehung zu leisten vermag.

Dieſer breite, ganz in der Pfeifenform des Stimminſtrumentes ſitzende Ton Caruſos iſt eine Offenbarung.

Und nun treffen in dem Tone Caruſos die beiden bis jetzt beſprochenen ſtimmbildneriſchen Elemente der italieniſchen Sprache zuſammen: Innerhalb der offenen Form iſt Caruſo imſtande die Stimmbänder bis zum intenſivſten Verſchluß zu bringen, er zeigt alſo vorbildlich volle Beherrſchung des Stimmeinſatzes innerhalb der ſtets offenen inneren Inſtrumentenform.

Ein weiteres grundlegendes Moment für die Stimmbildung können wir aus der italieniſchen Sprache erkennen: Es iſt die Bildung des Vokales a. Dieſer Vokal iſt für den deutſchen Sänger ein Schmerzenskind. Schon Müller-Brunow nannte dieſen Vokal den am ſchwierigſten zu bildenden deutſchen Vokal. Weiter unten wird hiervon noch ausführlicher zu ſprechen ſein.

In der italieniſchen Sprache erkennen wir nun, daß das a einen kleinen, kaum hörbaren Beiklang von ä (e) hat, und daß das a in derſelben Organſtellung geſprochen wird wie die Vokale e und i. Es findet alſo eine unbewußte Ueberbildung von e nach ä und damit nach a in dem italieniſchen Organismus ſtatt. Die Kehle und Zunge behalten beim Vokale a beim Italiener dieſelbe Stellung wie bei e und i; nur der Unterſchied tritt naturgemäß ein, daß das Anſatzrohr nach dem innerlich eine breitere Form verlangenden a ſich erweitert. Der Vorteil einer derartigen Bildung des a iſt offenſichtlich.

Der exakte Stimmeinſatz und damit der Glanz der Vokale e und i überträgt ſich auf das a, und weil Kehle und Zunge die bei e und i vorhandene gehobene, loſe Stellung behalten, iſt die Luftfunktion ungehemmt und der Tonſtrom kann frei in die Reſonanzräume und auf die Lippen fließen.

Von welcher Tragweite diese Erkenntnis ist, wird derjenige ermessen können, der hören kann, daß kein deutscher Sänger ein wirklich freies und damit plastisch von den Lippen strömendes a besitzt. Also auch in diesem für den Deutschen ungemein schwierigen stimmbildnerischen Punkt haben wir in der italienischen Sprache die Führerin der Natur. Ein ähnliches, einfaches Ueberbilden der Vokale, wie vielleicht mancher in seiner „Methode" tut, genügt hier nicht, sondern die Hauptsache hierbei ist, zu begreifen und zu hören, wie die italienische Sprache auf allen Vokalen organisch richtigen Stimmeinsatz und -ansatz hervorruft. Es kommt auf das Verständnis und das Gehör an, zu erkennen, wie eine Sprache imstande sein kann, das Gleichgewicht im Stimmorganismus nicht nur nicht im mindesten zu stören, sondern im Gegenteil fähig ist, die harmonische Tätigkeit sämtlicher Teile gleich den Rädern und Rädchen eines Uhrwerkes auf das genaueste hervorzurufen. —

Ein weiterer für die Stimmbildung wichtiger Vorzug der italienischen Sprache ist das Fehlen der Aspiration. Dieser Punkt hängt mit dem zuerst genannten innig zusammen, ich bespreche ihn aber absichtlich zuletzt.

Wir Deutsche haben in der Aspiration ein dem Toneinsatze feindliches Element.

Der Italiener kennt kein h, seine Stimmbänder kennen daher auch keinen gehauchten Einsatz und können somit ohne Hemmung stets exakt und haarscharf sich schließen. Im Gegensatz zum Italiener leiden wir an einer Verweichlichung der Stimmbandarbeit und somit der ganzen Kehlmuskulatur.*) Die Folge jeglichen Mangels an Aspiration ist natürlich auch die, daß der Italiener die Lippen- und Zungenkonsonanten in nicht im mindesten aspirierter Weise spricht.

---

* Vergl.: „Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder".

Als ich in Italien den Radames studierte, fiel es mir zunächst gar nicht leicht, die Lippen- und Zungenkonsonanten aspirationslos auszusprechen. So sang ich beispielsweise in der Radames-Romanze bei der Stelle: „Und der Sieg und Beifall" = e la vittoria e il plauso di Memphi tutta, „e la vitthoria e il phlauso di Memphi thuttha".

Erst allmählich konnte ich mich an die nicht aspirierten Lippen- und Zungenkonsonanten gewöhnen. Mit der Gewöhnung aber erkannte ich die Bedeutung der so ausgesprochenen betreffenden Konsonanten für den Stimmapparat. Das p, welches als reines p nicht als ph, das t, welches nicht als th ausgesprochen wird, kräftigen die Lippen und die Zunge in solchem Maße, wie wir sie durch die deutsche schlaffere Konsonantenaussprache von Haus aus nie erreichen können. In der Tat können wir auch beim gewöhnlichsten Italiener aus dem Volke eine Lippen- und Zungenfertigkeit beobachten, welche bei uns selbst bedeutende Sänger und Schauspieler nicht besitzen.

Als Enrico Caruso letztes Jahr den Nemurino in Donizettis „Liebestrank" in Berlin sang, bewunderte mit Recht die gesamte Musikkritik die eminente Lippen- und Zungenfertigkeit Carusos. Hierbei wurde natürlich, wie fast stets in solchen Fällen, der deutsche Sänger bemitleidet, und es hat kein einziger Kritiker die Sachkenntnis besessen, zu sagen, daß der deutsche Sänger es ja in all diesen Dingen ungleich schwieriger habe als der Italiener, der solche Fertigkeiten ja gewissermaßen mit der Muttermilch einsaugt und später als Sänger gar nicht mehr den übermenschlichen Fleiß dafür aufzuwenden hat, wie der Kritiker meint. —

Werfen wir nun einen Rückblick und stellen die einzelnen hervorragenden stimmbildnerischen Eigenschaften der italienischen Sprache zusammen. Es sind folgende:

1. Die Begünstigung exakten Ein- und Ansatzes der Stimme.

2. Die Bildung des Vokales a in der gehobenen e- und i-Stellung von Kehle und Zunge.
3. Die innerlich offene Bildung der geschlossenen Vokale.
4. Die mangelnde Aspiration.

Man muß nun sagen, daß die stimmbildnerischen Vorzüge der italienischen Sprache sich geradezu konzentriert haben in dem einen und einzigen Sänger: Caruso.

Wer die Vorzüge der italienischen Sprache in stimmbildnerischer Beziehung erfaßt hat, versteht auch, warum ein Enrico Caruso möglich war. Die italienische Sprache verstehen, heißt die Stimme Carusos verstehen.

Das Verdienst Carusos ist nun, in bisher unerreichter Weise, genialisch die für die Menschenstimme einzigen Vorzüge seiner Muttersprache im Laufe der Jahre für seinen Stimmorganismus ausgenützt zu haben.

Und wenn man nun hier wieder die einzelnen Punkte zusammenfaßt:

1. Den guten, körperlichen Bau des Sängers und seines Stimmorgans.
2. Die Erziehung seiner Stimme durch die Muttersprache.
3. Die einzig geniale Ausnützung seiner Muttersprache für seinen Gesang in allen Lagen der Stimme.
4. Das fortwährende Singen in dieser stimmfördernden Sprache,

so muß man verstehen, daß sich etwas so Wundervolles ergeben mußte an Menschenstimme, wie wir es eben einzig nur in Caruso hören.

Wer alles das, was hier gesagt worden ist, verstanden hat, wird nun nicht Ursache mit Wirkung verwechseln. Er wird verstehen, daß nicht irgend eine Gesangsmethode, nicht irgend eine Atmungslehre, sondern nur die vollkommene Stimmfunktion Carusos es ist, welche es ihm ermöglicht hat, seine gesamte Gesangskunst auf die Höhe zu bringen, welche in der ganzen Welt einzig dastehend ist. Daher hören wir auch nie von einem Lehrer, dem

Caruso seine Stimmbildung verdankt, im Gegenteil, ich habe schon am Anfang der Schrift erwähnt, daß er von Lehrern zurückgewiesen und ihm keine gute Zukunft in Aussicht gestellt wurde. Caruso ließ sich eben führen von seinem einzigen natürlichen Lehrer, seiner Muttersprache. Ich habe schon einmal erwähnt, wäre Caruso in Deutschland geboren und hätte er diese Führerin für seine Stimmbildung nicht gehabt, so gäbe es keinen „Caruso".

Daher muß man gerecht sein gegen den deutschen Sänger. Die Aspiration, die Konsonantenhäufungen, der im Vergleich zum Italienischen mehr geschlossene Vokalcharakter seiner Sprache, die verschwommene, den Stimmorganismus verschiebende Bildung des deutschen a, alles das sind Momente, welche den deutschen Sänger vor wesentlich andere Aufgaben in der Stimmbildung stellen als den Italiener.

Die Schwierigkeiten in der Stimmbildung für den Deutschen haben aber das Gute gezeitigt, daß bei uns ein gewaltiges und hochachtbares Bestreben sich allenthalben zeigt, die stimmbildnerischen Aufgaben für die Gesangskunst durch und durch zu erforschen.

Wie unendlich nötig das ist, zeigt ja schon der Umstand, daß es für den Hörenden keinen deutschen Sänger gibt, dessen Stimmfunktion nicht unter irgend einer sprachlichen Eigentümlichkeit leidet.

Ich muß bei dieser Gelegenheit wieder unwillkürlich an die Stimme von Ernst Kraus denken. Dieses in seiner Art einzige und machtvolle Organ, befreit von allen durch die Sprache bedingten und sonstigen Funktionsfehlern würde ein stimmliches Ergebnis zeitigen, das zum mindesten dem Carusos an die Seite zu stellen wäre, wenn nicht darüber, da das Organ von Kraus weitere innere Resonanzräume besitzt und an sich stärker ist, als dasjenige Enrico Carusos.

Indem ich dies ausspreche, höre ich schon den Einwand: Ja, Kraus hat ja einen wesentlich anderen „Stimmcharakter“ als Caruso und ist daher mit diesem gar nicht zu vergleichen. Darauf ist zu erwidern: Die jetzt hörbaren großen Unterschiede beider Stimmen sind nur dadurch zu erklären, daß der Stimmeinsatz Carusos weich, orgelartig, und der von Ernst Kraus, weil der Luftfunktion nicht ganz entsprechend, härter ist. Das Organ von Kraus wäre aber bei glücklicher Leitung, bei Führung des Organs zur reinen Luftfunktion, derselben Weichheit fähig wie die Stimme Carusos. Man hat im allgemeinen noch gar keinen Begriff davon, wie der veränderte Stimmeinsatz den sogenannten Charakter eines Organes ändern kann.

Im allgemeinen hört man ja auch nicht den wahren Charakter eines Organes, sondern nur denjenigen Ton, der sich zusammensetzt aus den Funktionsfehlern einer Stimme und dem trotz dieser noch möglichen Rest von Naturfunktion. Der wahre Charakter eines Stimmorganes ist erst dann erkennbar, wenn es alle individuellen Fehler abgestreift und sich zur Luftfunktion durchgerungen hat. Man denke nur daran, wie z. B. ein Zungen- oder ein Kehldruck die Tongebung verschieben kann.

Aber neben solchen groben Fehlern gibt es noch viele für den Laien kaum hörbare, die den Luftweg hemmen und damit den wahren Charakter eines Organs verdunkeln können. Die gute Beschaffenheit der Schleimhäute, der gute Bau der Resonanzräume, die kräftigen Stimmbänder und Muskeln eines Stimmapparates, die guten Lungen können z. B. nur dann zur vollen Geltung kommen, wenn dem gesamten Stimmorganismus freie Tätigkeit errungen ist. —

Für den Hörenden fiel nun folgendes überaus wichtige Moment bei dem Gastspiel Carusos auf:

Die Stimme Carusos steht pneumatisch höher als sämtliche deutschen Stimmen.

Dies ist die Folge davon, daß Carusos Kehle von der Luft gehoben ist, wie eine Kugel auf der Luftsäule balanciert, und daher die Luft ungehindert durch- und in die Resonanzräume einströmen kann, wodurch sich die natürlichen Stützpunkte des Tones nach oben ergeben.

Der deutsche Sänger dagegen stützt im allgemeinen den Ton zu sehr in derselben selbst, was zu tiefe Stellung und Unbeweglichkeit derselben herbeiführt, so das natürliche Bedürfnis derselben zu steigen und zu fallen stört und dadurch das Hochstehen des Tones verhindert.

Das Bedürfnis nach Kehlstütze tritt beim Deutschen notgedrungen deshalb ein, weil seine Sprache ihn auf die natürlichen Stützpunkte des Tones nicht hinweist.

Selbst beim einfachen Italiener aus dem Volke, bei welchem man in der Hauptsache infolge der vollen Unverdorbenheit des Organs alle diese Beobachtungen am besten anzustellen imstande ist, kann man erkennen, wie selbst bei der höchsten Kraftäußerung seiner Stimme die Kehle an Elastizität nichts einbüßt und er somit deutlich anzeigt, daß es nicht nötig ist, Stützpunkte in der Kehle selbst zu suchen.

Bei Caruso sind diese natürlichen Stützpunkte des Tones, welche der Stimme die höchste Beweglichkeit und zugleich höchste Kraftentfaltung gestatten, auf das Aeußerste entwickelt.

Dadurch, daß die Luft vollkommen ungehindert bei Caruso stets die hohen Resonanzräume trifft, sind diese in seltener Weise geweitet, entwickelt und geformt und gleichsam in steter Bereitschaft den Ton aufzufangen. Diese Bereitschaft ist auch äußerlich auffallend in Carusos Gesicht in dem gehobenen Zuge Lippen-Wangen ausgeprägt, welch letztere der elastisch durch die Luft gehobene Gaumen zwingt, sich mit dem Oberkiefer zu seiner Unter-

stützung mitzuheben*). Hierbei hat der Sänger das Gefühl, als ob sich die Gaumenräume elastisch nach dem Kopfe und dem Nacken zu ausdehnen. Die Ausdehnung der Gaumenräume nach dem Kopfe zu läßt den Ton die Resonanz der Stirnhöhle gewinnen, und weckt die Obertöne. Die Ausdehnung der Gaumenräume nach dem Nacken zu gibt dem Tone die große Fülle, und die dadurch hervorgerufene Mitarbeit der Nackenmuskulatur ermöglicht das stärkste Fortissimo. Diese Darstellung erklärt einen für den ersten Augenblick sonderbaren Ausspruch Carusos: „Ich singe mit dem Nacken."

Wenn nun, wie erwähnt der deutsche Sänger im allgemeinen die Kehle der Luftfunktion nicht preisgibt, sondern ängstlich sich in sie stützt, so können ja nie und nimmermehr die beiden hervorstechenden stimmlichen Eigenschaften Carusos, Leichtigkeit „und" höchste Kraft bei ihm sich einstellen.

Der Gegensatz von Carusos Gesang und dem guter deutscher Sänger ist ja bei seinen Gastspielen so deutlich herauszuhören.

So zeigte sich in Berlin, daß neben Caruso die schönen Organe eines Knüpfer, Bronsgeest, Griswold, Kirchhoff 2c. sämtlich pneumatisch zu tief standen, im Vergleich zu Carusos Stimme kehlig klangen und mit schwererer Atmung arbeiteten.

Die deutsche Stimmbildung hat zu beachten:

1. Die elastische, mit dem Atem auf- und absteigende Kehle gibt Leichtigkeit des Tones.
2. Die elastische, in dem Luftstrom schwebende Kehle läßt den Ton seine natürlichen Stützpunkte von selbst in den Resonanzräumen finden und ermöglicht dessen höchste Kraftentfaltung.

---

*) Siehe Bild des Sängers.

Anschließend daran muß hervorgehoben werden, daß unsere Aufmerksamkeit beim Studium der Stimmfunktion zunächst mehr auf eine passive, die Luftfunktion nicht störende Körperhaltung als auf eine aktive zu richten ist. Allmählich, je mehr die innere Luftfunktion heranreift, zwingt sie den Körper zu einer Haltung, welche ihr entspricht.

So kann man bei Caruso beobachten, daß er seinen Kopf der Unterstützung des Tones entsprechend ganz naturmäßig nur mit Hilfe der Nackenmuskulatur trägt. Diese naturgemäße Kopfhaltung befreit die Stimme von jedem Kieferdruck und gibt mimisch große Vorteile.

Zwingt nun der Luftweg den Sänger allmählich zu dem Muskelzuge Lippen, -Wangen, -Gaumen, -Nacken und zum Tragen des Hauptes im Nacken selbst, so tritt als Folge noch hinzu, daß der Sänger zu einer ganz aufrechten Körperhaltung gezwungen wird, einer Körperhaltung bei der das Brustbein stets hoch steht und Kopf, Nacken, Rücken und Kreuz eine Linie bilden.

Auch diese Körperhaltung können wir bei Carusos Gesangstätigkeit beobachten und wenn wir hier zunächst eine Besonderheit bei Carusos Ausatmung hervorheben wollen, so ist es die, daß sein Brustbein bei der Ausatmung nicht sinkt wie bei den meisten Sängern, sondern eher steigt und der Kehle sich nähert. Dadurch wird die Verkürzung der Muskeln, welche die Kehle mit dem Brustbein verbinden gefördert und sämtliche die Kehle unterstützenden Teile des Instrumentes werden einander nahe gebracht. So ist es verständlich, daß die Fortetöne Carusos diese als Wunder angestaunte Durchschlagskraft verbunden mit der Weichheit besitzen.

Das ganze Instrument arbeitet orgelartig und beim Aufziehen aller Register d. h. wenn der Blasebalg, die Lunge, mit dem stärksten Luftdruck arbeitet, ist die Kehle gestützt nach oben durch Lippen-, Wangen-, Schlund- und

Gaumenmuskeln, nach hinten durch den starken Nacken und nach unten durch die am Brustbein angewachsenen Hilfsmuskeln der Kehle. Die Kehle, eingebettet in ein solches von der Natur wunderbar eingerichtetes Muskelsystem, kann nun den allerstärksten Luftstrom ohne jeden Schaden für die Stimmbänder durch sich durchpfeifen lassen.

Ist die geringste Disharmonie in der Tätigkeit dieses Muskelsystems vorhanden, dann tritt die sogenannte Kompensation ein d. h. die zufällig tätigen Muskeln nehmen den untätigen eine Arbeit ab, eine harmonische Verteilung der Arbeitskräfte ist nicht mehr vorhanden und die Kehle kann selbst zu einer Arbeit herangezogen werden, die ihr nicht zukommt.

Daß bei Caruso die seltene Harmonie in der Arbeit der die Kehle stützenden Muskeln vorhanden ist, ist ja das überaus Neue, Überraschende und Verblüffende. Steht z. B. die Kehle nur ein klein wenig zu tief, — die Folge einer nicht ganz vollendeten Luftfunktion — so wird erstens der Atem erschwert, das Zwerchfell zu übergroßer Tätigkeit herangezogen, der Kehle die vollendete Beweglichkeit geraubt und diese damit verhindert, zu ihrer Unterstützung die von der Natur gegebenen Bundesgenossen in harmonischer Weise heranzuholen.

Einen Teil der Unterstützungstätigkeit übernimmt in einem solchem Falle das Zwerchfell. Eine solche Hilfe ermöglicht zwar einen vollen Ton, schon weil die Kehle beim intelligenten Sänger im Zusammenhang mit der Zwerchfelltätigkeit offen gehalten wird, aber sowohl die absolute Leichtigkeit als auch die absolute Kraftentfaltung, deren ein solches Instrument fähig wäre, ist ausgeschlossen.

Ich habe eben erwähnt, daß die immer reifer werdende Luftfunktion im Stimminstrument allmählich die ganze Körperhaltung beim Singen beeinflußt.

Tragen der Brust bei ganz hohem Brustbein ohne jegliche Spannung in den Schultern und in den Rippen,

Tragen des Hauptes mit den Nackenmuskeln und von hier aus eine sichtbare über die Rückenmuskulatur nach dem Kreuz laufende Verbindung sind die Hauptkennzeichen dieser Haltung.

Nun ermöglicht diese genau der Luftfunktion entsprechende Haltung, die bei keinem andern mir bekannten Sänger vorhanden ist, Caruso die Entwickelung einer Körperresonanz, wie sie ähnlich nur der verstorbene berühmte Tenor Emil Götze noch gehabt hat.

Es ist die deutlich hörbare Resonanz der Rückenwirbel und der Rückenmuskulatur bis zum Kreuz.

Da die Kehle im Zusammenhang mit dem durch die Luft ganz geweiteten, geöffneten Ansatzrohr die Verbindung mit dem Nacken hat, übertragen sich zunächst die Schwingungen der Kehle auf diesen und von ihm aus verbreiten sie sich auf die ganze Fläche des Rückens.

Wir haben manchen trefflichen Sänger, der eine gute Brustresonanz besitzt, bei dem wir aber von einer ausgesprochenen Rückenresonanz nichts oder nur wenig hören.

Nur der Zusammenhang, besser die Zusammenarbeit des tonerzeugenden Instrumentes mit diesen gesamten eben bezeichneten Muskelflächen ermöglicht deren vollkommene Schwingungsfähigkeit. —

Bevor wir in der Besprechung stimmbildnerischer Fragen fortfahren, ist es nötig, die Vorzüge der Stimme Carusos noch einmal kurz zusammenzufassen.

Sie sind:

1. Der mathematisch genaue Stimmeinsatz, fundamental unterstützt durch die italienische Sprache.
2. Die hervorragende Atemtechnik als Folge der Luftfunktion.
3. Die Leichtigkeit des Tones.
4. Die Möglichkeit eines forte- und fortissimo-Tones von solcher Intensität, wie wir sie zur Zeit von keinem anderen Sänger der Welt hören.

5. Die Weichheit des Tones in allen Lagen der Stimme und in allen dynamischen Abstufungen derselben.
6. Die volle Ausnützung der Resonanzräume und Resonanzflächen des menschlichen Körpers, welche einen Körperklang bewirkt, den die Menschheit als Wunder anstaunt.

Nachdem wir nun die Stimme Carusos in ihren Grundzügen besprochen, und ihre fundamentalen Vorzüge uns noch einmal kurz vor Augen geführt haben, erhebt sich ganz von selbst die große Frage: Ist es nun möglich eine Stimmfunktion, wie sie Caruso besitzt, durch Stimmbildung, durch praktischen Unterricht anzuerziehen?

Die Antwort ergibt sich aus dem schon Gesagten.

Wenn es wahr ist, daß Carusos stimmliches Können nichts anderes ist als die volle Ausnützung seines Stimmapparates als Blasinstrument, so muß auch selbstverständlich die daraus resultierende Stimmfunktion bei jedem intelligenten und ernststrebenden Sänger — und was das gleiche ist, Sängerin — herangezogen werden können.

Vergessen dürfen wir dabei nur nicht, daß der Italiener gegenüber dem Deutschen durch seine Sprache einen Vorsprung hat, den wir nur einholen können, wenn wir das Glück haben, in jungen Jahren eine exakte Stimmbildung kennen zu lernen.

In folgendem will ich nun in populärer Weise, wie ich es bisher getan habe, klarzulegen versuchen, wie man in der Stimmbildung vorzugehen hat, um auf den Ton zu gelangen, welcher der Natur unseres Stimminstrumentes entspricht.

Da ich die italienische Sprache als diejenige hingestellt habe, welche uns den naturgemäßen Weg der Vokalbildung zeigt, so könnte man meinen, man könne nun mit jeder Stimme sofort mit einer Vokalbildung beginnen, welche der italienischen Sprache entspricht.

Dies ist nicht der Fall. Fast jede Naturstimme leidet an einem Stimmfehler, welcher sich im allgemeinen als eine die Luftfunktion hemmende Spannung, als Druck darstellt. Bevor nun die Stimmbildung sozusagen mit dem exakten Studium der Vokale beginnt, welches schon eine relativ freie Stimmfunktion voraussetzt, muß sie Mittel und Wege suchen, die Hemmnisse der natürlichen Funktion zu beseitigen.

Diese Hemmnisse bestehen im allgemeinen in folgendem:

1. In Kehldruck; dieser kann sich zeigen
   a) in einer absichtlichen Verengung der Kehle bei hohem Kehlstand. Typus: Krawattentenor,
   b) in einer absichtlichen Erweiterung des Kehlraumes bei tiefem Stand der Kehle.
   Typus: der deutsche Heldentenor.
2. In Zungendruck;
   a) Steifhalten des ganzen Zungenmuskels,
   b) Druck der Zungenwurzel auf die Kehle.
3. In falscher oder forcierter Tätigkeit des weichen Gaumens (vergl.: „Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder").
4. In Kieferspannungen, welche die elastische Tätigkeit der Kehle hemmen: Kieferdruck.
5. In Atmungsfehlern.
6. In schlechter Körperhaltung u. s. w.

Um uns in dem Kampfe gegen die Stimmfehler, in dem sogenannten stimmbildnerischen Contrastudium zu unterstützen, hat die gütige Natur uns einen untrüglichen Weg gezeigt. Sie hat sowohl in die Männerstimme, als auch in die Frauenstimme eine Funktion gelegt, bei der sämtliche beim gewöhnlichen Sprech- und Gesangston im Stimmorganismus vorhandenen Spannungen verschwinden. Bei der Männerstimme heißt diese Stimmfunktion „Falsett" und bei der Frauenstimme kann man sie am besten mit „Kinderstimme" bezeichnen. Durch diese Stimmfunktion,

die bei jeder Stimme aufgesucht werden muß, gerät die Stimme in einen Zustand der Entspannung und gibt dem Schüler das Bewußtsein, daß der Druck, der auf seinem Organ gelastet hat, aufgehoben ist.

Wunderbarer Weise gibt uns dieses Falsett neben der Auflösung der Muskelspannungen einen Ton, der den ureigenen Klang der menschlichen Stimme andeutet. Ist der vollendete Ton der Menschenstimme vergleichbar dem Orgelton, so ist das Falsett vergleichbar dem Tone eines kleineren Blasinstrumentes, dem Flötentone. Diese Tatsache ist äußerst charakteristisch und bisher nicht genügend gewürdigt worden. Für den Stimmbildner ist sie auch viel wichtiger als der Streit der Physiologen über die genaue Stellung und Tätigkeit der Stimmbänder beim Falsett im Vergleich zum Brustton.

Selbst wenn nun ein Sänger einen schlechten Brustton singt, einen Ton, bei dem keine Tonsäule zu hören und von dem Sänger zu fühlen ist, daher Luftfunktion und Muskeltätigkeit des Instumentes nicht im Einklang mit einander stehen, so kann derselbe Sänger beim richtig vom Ohr des Lehrers geleiteten Falsetton sofort fühlen, daß hinter diesem die allerdings seiner Zartheit entsprechende dünne Luftsäule steht. Damit hängt zusammen, daß der Sänger die Empfindung hat, die Kehle werde durch den Luftstrom leicht gehoben und getragen.

Es besteht nun die Aufgabe, durch exakt in allen Lagen der Stimme ausgeführte Falsettübungen jeden falschen Muskeldruck aufzulösen bezw. den Sänger vergessen zu machen.

Ist das Stimminstrument imstande mit dem exakt angegebenen Falsett in allen Lagen der Stimme leicht zu operieren, so kann man an den Versuch herantreten, das Falsett bis zur Bruststimme allmählich schwellen zu lassen. Hierbei ist es das Schwierigste, die Kehle in derselben gehobenen und losen Stellung zu lassen, in der sie

in der Falsettfunktion gewesen ist. Beim Übergang in die Brustfunktion will das Instrument wieder in die früheren falschen Spannungen zurückfallen, und die Luftfunktion, welche beim Falsett vorhanden war, wird illusorisch. Allmählich aber, je mehr die Stimme sich an die Ausführung der Falsettfunktion gewöhnt, je mehr die Kehle diese pfeifenartige, von jedem Drucke befreite Funktion in sich aufgenommen hat, desto leichter wird der Übergang in die Brustfunktion, ohne die Kehlstellung wesentlich zu ändern.

Man hat nun ganz analog den Lehren, die uns die italienische Sprache gibt, beim Studium des Falsettes zunächst solche Vokale gewählt, welche den Stimmeinsatz günstig beeinflussen, die Vokale e und i. Durch diese Vokale erstarkt im Falsett der Stimmeinsatz schon derart, daß der Übergang nach der Brustfunktion immer flüssiger sich gestaltet. Da das Falsett schon eine Pfeifenfunktion darstellte, so wird eine solche auch die Brustfunktion eben durch die Bildung aus der Falsettform des Instrumentes.

Die Brustfunktion wird gewissermaßen allmählich in die weiche Falsettfunktion übergegossen, so daß die erstere denselben weichen und quellenden Charakter erhält wie die letztere. Hierdurch kommen wir allmählich zu einem neuen Tone, dem künstlerischen Tone, zu einem wunderbar weichen kleinen Tone, welcher mit der Zeit durch immer stärkeres Nachschieben der Luft bis zum fortissimo schwellbar wird. Gleichzeitig hat der Studierende infolge des ungehinderten Strömens der Luft nach den oberen Resonanzräumen eine feine Empfindung für die Tätigkeit des Ansatzrohres erhalten und ist sich des Zusammenwirkens von Kehle und weichen Gaumens, wofür durch die tägliche Sprechweise im allgemeinen jede Empfindung verloren geht, bewußt geworden.

Bei einer derartigen Stimmbildung ist die Kehle trotz gehobener Lage ganz offen, die Luft-Blasfunktion

des Instrumentes für die Brustfunktion ist gefunden und damit ist die Grundlage für jedwede weitere gesangliche Ausbildung geschaffen.

Der gewonnene Ton ist im Klange der Ton Enrico Carusos. Das ursprüngliche Falsett erscheint in ihm nur noch als zartester Ansatz, der zum echten männlichen Tone schwellbar ist.

Ein solcher Bildungsweg hat nichts zu schaffen mit dem in letzter Zeit oft empfohlenen sinnlosen Falsettüben, welches deshalb keine Resultate erzielt, weil das Falsett innerhalb der Luftfunktion nicht künstlerisch geleitet, niemals mit der ursprünglich rohen Brustfunktion zu einem einheitlichen Tone sich verbinden kann.

Der eben gezeigte Weg gilt auch für die Frauenstimme. Wir gelangen auch hier auf einen für den ganzen Stimmumfang der Frauenstimme giltigen einheitlichen Ton, der auf dem allerzartesten Ein- und Ansatz innerhalb der Luftfunktion basiert. Die sog. Register (Bruststimme, Mittelstimme, Kopfstimme) gleichen sich aus, indem die von der Luft gehobene Kehle eine rohe Brustlage nicht mehr gestattet, die ganz innen im Ansatzrohr stehende Mittellage ihr flaches Gepräge verliert, voll und rund wird, und der sonst nur in den sog. Kopftönen vorhandene zarte und schöne Ansatz sich auf den ganzen Stimmumfang überträgt. Es ist nun interessant zu sehen, wie selbst alle die bedeutenden Künstlerinnen, welche den echten Ton singen, eine Sembrich, Hempel, Bosetti, Walker 2c. insofern noch von Caruso lernen können, als dieser die Resonanzräume seines Ansatzrohres in bisher unerreichter Weise durch die Luftfunktion auszunützen imstande ist. (Vergl. z. B. Frl. Hempels noch zu verinnerlichende Mittellage.)

Es gibt im Grunde nur eine wahre Stimmbildung, die Bildung des Instrumentes zur Luftfunktion und damit zur Pfeifenform. Das gilt für alle Länder und

Sprachen. Daher wird man in Zukunft die Schlagworte: „Italienische“, „Französische“, „Deutsche Schule“ vollkommen ausschalten müssen. Die reine Luftfunktion müssen alle Stimmen besitzen, sei es nun eine deutsche, eine italienische oder französische Stimme. Ist diese Funktion künstlerisch geschult, dann kann jede Sprache ihre Rechte fordern und der Sänger hat für sein Instrument ein solches Feingefühl erworben, daß er seine Muttersprache mit der reinen Luftfunktion in Einklang zu bringen weiß. Hierbei ist nun, wie grundlegend erwähnt, der Italiener im Vorteil, dessen Vokalismus die exakte Stimmfunktion begünstigt, ja hervorrufen kann.

Ist nun die von jedem Druck befreite Funktion in Gestalt des kleinen schwellbaren Tones gefunden, dann ist das weitere Studium der Bildung sämtlicher Vokale und dem Studium der messa di voce gewidmet. Sämtliche Vokale werden zunächst mit kleinem Tone in der Reihenfolge, wie sie sich aus dem Studium der italienischen Sprache ergibt, studiert. Zum Studium des Stimmeinsatzes werden zuerst die Vokale e und i verwendet. Diese geben den weiteren Vorteil, die Luftfunktion fortgesetzt zu unterstützen, indem bei ihrer Angabe Kehle und Zunge hochstehen.

Ist der Stimmeinsatz soweit gereift, daß die Stimmbänder ohne jede Verschiebung der Kehle, der Zunge und des weichen Gaumens exakt schließen, dann kann an die Bildung des Vokals a gedacht werden. Voraussetzung seiner Bildung ist exakter Stimmeinsatz bei e und i, weil ohne diesen nie und nimmermehr weder eine mathematische Genauigkeit in seinen Einsatz noch eine Klarheit in seinen Klang kommen kann.

Die fundamentalen Fehler des deutschen a sind ja die, daß bei ihm kein exakter Stimmeinsatz vorhanden, demgemäß die Lage von Kehle und Zunge und die Tätigkeit des weichen Gaumens eine falsche ist und sein

Klang daher gedrückt erscheint. Es ist also an seine Bildung nicht zu denken, bevor der Sänger nicht bei den Vokalen, welche von Natur aus den Einsatz begünstigen, das Gefühl für genauen Stimmbandverschluß und dessen Folgeerscheinungen erhalten hat.

Innerhalb der gewonnenen einheitlichen Grundform des kleinen Tones ist nun die Möglichkeit gegeben, weich von e nach a überzubilden. Das Ansatzrohr erweitert sich hierbei, die gehobene Lage von Kehle und Zunge, ohne welche die reine Luftfunktion unmöglich ist, bleiben bestehen.

Es gibt mithin für die Bildung des deutschen a zwei Voraussetzungen:

a) Gewinnung der Luftfunktion in Form des kleinen Tones.

(Im Forte ist eine Bildung des deutschen a wegen der bei ihm vorhandenen Organverschiebung zunächst unmöglich.)

b) Vorherige Bildung der Einsatzvokale e und i.

Wie schon bei Besprechung der Vorzüge der italienischen Sprache hervorgehoben, ist mit dem a die Fähigkeit des Ansatzrohres, sich weit zu öffnen, gewonnen. Mit dem genauen Stimmeinsatz und der Fähigkeit des Ansatzrohres, sich zu erweitern, sind die Vorbedingungen für die Bildung der geschlossenen Vokale gegeben.

Bei ihrer Bildung ist beim deutschen Sänger das Hauptaugenmerk darauf zu richten, daß das Ansatzrohr nicht zu eng wird, nicht zu sehr zusammenfällt. Dies geschieht dadurch, daß man jeden geschlossenen Vokal scharf aus der a-Form in die für ihn entsprechende Form hineinbildet. Auf diese Weise gebildete geschlossene Vokale tragen dann, wie früher schon gesagt, stets in sich den „innerlich offenen Klang".

Die dunklen Vokale schließen nun die Vokalbildung insofern ab, als durch sie die Stimme vollkommen ver-

innerlicht wird d. h. das Ansatzrohr bis in seine innersten Teile von der Luft ausgefüllt werden kann, und nun der Ton auf die Lippen strömen muß.

Man kann sagen: e und i heben das Instrument, a breitet das Instrument, die geschlossenen Vokale vertiefen das Instrument, so daß der Ton ganz innerhalb desselben spielen kann, und somit die innere Pfeifenform vollendet ist. Daß nach einer solchen grundlegenden Vokalbildung beim Weiterschreiten der Stimmentwickelung stets noch eine Wechselwirkung der Vokalformen stattfindet, ist unschwer einzusehen. Das am Anfang des Studiums, bildlich gesagt, noch aus dem Munde herausfallende, der ganzen inneren Resonanz des Ansatzrohrs noch entbehrende e wird nach Bildung des o und u voller klingen, und zuletzt werden beide Pole sich berühren d. h. das e wird innerliche Rundung und Resonanz vom u, und das u die gehobene Kehlstellung des e angenommen haben.

Es ist nun eine interessante Tatsache, daß mit der Bildung des Stimminstrumentes zur Luftfunktion und Pfeifenform auf allen Vokalen dasjenige Moment in der Stimmbildung erreicht wird, was das Endziel jeder guten gesanglichen Ausbildung ist, das Einregister.

An keiner Stimme der Welt ist nun so genau das Einregister, die einheitliche auf der Luftfunktion basierende Bildung sämtlicher Töne zu hören, wie an der Carusos. An keiner anderen Stimme der Welt ist auch so genau zu hören das Verschmelzen der Vokale derart, daß in jedem Vokale die übrigen Vokale heraus zu hören sind. Das i Carusos trägt in sich etwas vom dunklen Charakter des u, das u besitzt Glanz und Leuchtkraft vom i und innerliche Breite des a, das a hat Helle vom i und dunkle Innenresonanz vom u. Jeder Vokal hat seine eigene Form, hat aber wegen des innigen Zusammen-

hanges der Formen des Ansatzrohres Farben seiner Nebenvokale in sich aufgenommen.

An keiner Stimme ist nun auch folgendes Gesetz so sicher abzulesen wie an der Carusos, das Gesetz nämlich, — von dem übrigens indirekt schon gesprochen worden ist — daß das Ansatzrohr allein den Vokal formt, während die Form und die Stellung der Kehle bei allen Vokalen auf demselben Tone die gleiche bleibt. Es ist ein fundamentaler Irrtum, der vielfach zu lesen ist, daß die Kehle bei den dunklen Vokalen unbedingt tief zu stehen habe.

Wenn es wahr ist, was die Physiologen sagen, daß nämlich das Ansatzrohr allein die von den Stimmbändern kommenden Schwingungen zum Vokale formt, dann ist es ein Widerspruch wenn oft in denselben Büchern, die jenes lehren, behauptet wird, die Kehle, die doch nur die noch nicht geformten Schwingungen abzugeben hat, ändere ihre Stellung bei den dunklen Vokalen im Vergleich zu den hellen.

Es muß aber wiederholt werden, daß das genannte physiologische Gesetz an sich durch eine exakte Stimmbildung nur bekräftigt wird.*) Lassen wir die Kehle an der Vokalbildung teilnehmen, indem wir sie durch die Formveränderungen des Ansatzrohres beeinflußen, dann wird das harmonische innere Zusammenwirken von Kehle, Zunge und weichem Gaumen gestört, die Luftfunktion wird gehemmt und der Vokal verliert das Fließende, Leichte und Schöne.

Es gibt Stimmen, die das physiologische Gesetz von Natur aus bei den Vokalen e und i bewahren und dadurch bei diesen Vokalen frei klingen, sofort aber bei a, bei o und u die genannten Organe verschieben und deshalb bei diesen Vokalen unfrei werden.

*) Vergl. die neuen Versuche von Dr. Gutzmann, Berlin.

Die Bildung des einheitlichen Registers ist nun nach allem Gesagten ganz ausgeschlossen, wenn das besprochene Gesetz nicht gewahrt bleibt. Dieses Gesetz ist aber mit Leichtigkeit innezuhalten, wenn die Stimmbildung von vornherein basiert wird auf die einheitliche vom Falsett abgeleitete Funktion des kleinen Tones.

Man kann nun sagen: Mit dem Finden des auf reiner Luftfunktion beruhenden kleinen, schwellbaren Tones ist das Einregister im Prinzip gefunden.

Der mit diesem Tone übende Sänger begreift gar nicht, warum man sich mit den verschiedenen Registern den Kopf zerbricht. Er fühlt in seinem ganzen Stimmorganismus den einheitlichen Luftstrom ohne jeden Bruch.

Es ist aber nötig die Bildung des Einregisters, dieses vielumstrittenen Momentes in der Stimmbildung von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beleuchten. Daher will ich noch folgendes erwähnen.

Hat ein Schüler das Contrastudium beendet, welches in der vollkommenen Auflösung aller falschen Muskelspannungen sowohl des eigentlichen Stimminstrumentes als auch der Atmungs- und übrigen Körpermuskulatur besteht, so wird erst ein relativ guter Stimmeinsatz innerhalb der mit der Luftfunktion zusammenarbeitenden Kehle möglich sein.

Mit dem Einsatzvokal e kann man nun einzeln alle Töne von der Tiefe bis zur Höhe ansetzen, oder man übt den ganzen Stimmumfang leicht mit allen möglichen Beweglichkeitsübungen bei schwebender Kehle durch. Mit der immer besser werdenden spielenden Arbeit der Kehle wird dem Schüler der Einsatz auf jedem Tone bewußt. Er fühlt die Wechselbeziehung zwischen leicht auf der Luftsäule schwebender Kehle und dem genauen Stimmeinsatz. Das Eine ist ohne das Andere ein Ding der Unmöglichkeit. Mit immer mehr Übung und immer stärker werdendem

Gefühle für die leichte Führung der Kehle setzt z. B. der Tenor in verhältnismäßig kurzer Zeit in den Beweglichkeitsübungen vom tiefen c bis zum hohen c und darüber (ich persönlich z. B. bis zum es über dem hohen c) spielend an.

Man kann mit dem Vokale e, wenn man den Schüler bloß sein Augenmerk auf die vollendete Beweglichkeit der Kehle richten läßt, ohne jede Schwierigkeit den sogenannten Uebergang der Stimme überbrücken. Das Geheimnis ist nur das, die Stimmbänder nicht zu verhindern, auf jedem Tone die ihm entsprechende Verkürzung oder Verlängerung vorzunehmen.

Der sogenannte Übergang bei der ungebildeten Menschenstimme in Bezug auf den Mechanismus liegt in den Tönen, bei denen am deutlichsten fühlbar ist, daß man die Stimmbandspannungen der vorhergehenden Lage nicht in sie hinüberziehen darf, ohne der Stimme eine Grundeigenschaft, die Leichtigkeit, zu nehmen. Nun fühlt, hört und weiß daher der Kenner, daß diese gemeinhin sogenannte Übergangslage sich aber ebenfalls im Mechanismus wieder vorbereitet und man von einem Übergang zur Übergangslage reden kann u. s. f. Ja, es geht soweit, daß jeder Ton seinen Übergangston hat d. h. die Stimmbandverkürzung nach der sog. Übergangslage und Höhe zu und die Stimmbandverlängerung nach der Tiefe zu, gehen ganz allmählich, Ton für Ton vor sich. Diese mathematisch genaue Tätigkeit der Stimmbänder auf keinem Ton zu verhindern durch Muskeldruck oder falsche Atmungstätigkeit, ist die Voraussetzung des Einregisters im Mechanismus. Alle Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, erscheinen auf diese Weise ohne jeden Bruch einheitlich „eingesetzt".

Der Rest der Stimmbildung ist die Bildung des Einregisters inbezug auf die einheitliche Formung des Ansatzrohres.

Die Erlangung des Einregisters im Mechanismus ist gleichbedeutend mit der Erlangung der Leichtigkeit der Stimme. Die Erlangung des Einregisters in Bezug auf die vollendete Formung des Ansatzrohres, sich anzeigend in den runden, vollklingenden Vokalen — der Kugelform derselben — ist gleichbedeutend mit der Erlangung der Schönheit der Stimme.

In der Verschmelzung der Vokalformen zu einer einheitlichen, dunklen, den ganzen Körperklang wiedergebenden Urform, aus der alle Vokale, jeder für sich in seiner Eigenart, in Kugelform herausleuchten, liegt der magische Zauber, der die Stimme von Enrico Caruso umgibt.

Es ist nun interessant zu sehen, daß der Mangel des Naturinstrumentes an innerer Pfeifenform besonders deutlich ebenfalls in der sogenannten Übergangslage zu Tage tritt. Aber wie bezüglich des Mechanismus, so muß auch bezüglich der Form des Instrumentes sozusagen eine Übergangslage zur Übergangslage geschaffen werden u. s. f. Je mehr die Pfeifenform daher in der Mittellage der Stimme durch die Vokalbildung heranreift, desto leichter wird dieselbe auf die Übergangslage übertragbar. Hier ist dann das absichtliche und unvermittelte Hervorrufen einer vertiefteren inneren Form, das sogenannte „Decken" nicht mehr nötig.

In der praktischen Stimmbildung ist es nun überaus wichtig, die Tatsache zu erkennen, daß die Möglichkeit des vollendeten Schwelltones, der messa di voce, vollkommen zusammenfällt mit der Bildung der inneren Form des Instrumentes für alle Vokale.

Hat die Schulung des Organs mit den Einsatzvokalen eine Zeit lang gedauert, und man versucht z. B. jenen Schwellton auf dem Vokale e auszuführen, so fühlt

der Studierende, daß der Stimmapparat noch nicht erlaubt, die Luft frei nachzuschieben. Ist die Schulung soweit gediehen, daß man nach dem das Ansatzrohr breitenden Vokale a übergehen kann und man versucht nach einiger Zeit wieder mit e zu schwellen, so fällt die messa di voce schon leichter.

Warum?

Weil mit der Bildung des Vokales a das ganze Ansatzrohr gebreitet, geöffnet und in seinen Teilen gestärkt ist, so daß

1. ein Luftnachschub durch die geöffnete Röhre leichter wird,

2. die Kehle bei ihrer beim Schwellen sich verstärkenden Tätigkeit von den Teilen des Ansatzrohrs besser unterstützt wird, und der Ton selbst von dem erweiterten elastischeren Ansatzrohr sicherer aufgefangen wird.

Je mehr nun die Bildung der Vokale vorgeschritten, und somit das Anfatzrohr in allen Lagen der Stimme durchgeschult ist, desto sicherer sitzt jeder Vokal innen eingebettet in der für ihn entsprechenden stets offenen Form, und die Luft kann ungehindert nachgeschoben werden, ohne die Vokalformen zu verschieben und dadurch das Organ zu schwächen. Aus dieser Tatsache erkennt man wieder, wie in der Stimmbildung alle grundlegenden Momente ganz innig mit einander zusammenhängen.

Ich bin schon oft gefragt worden, warum manche Naturstimmen von Hause aus einen relativ guten Schwellton besitzen.

Als Antwort auf diese Frage braucht man bloß zu sagen: Hört auf die relativ guten, innerlich offenen Vokalformen dieser Stimmen und die Antwort ist Euch gegeben!

Es soll nun, trotzdem im Prinzip darüber alles schon gesagt ist, folgende Spezialfrage erörtert werden:

Wie kommt es, daß der Schwellton in der Höhe einer Stimme, speziell der Tenorstimme so selten zu hören ist? Die Antwort ist kurz die: Weil das vollendete Einregister in Form und Mechanismus des Instrumentes bei fast allen Stimmen nicht vorhanden ist.

Besonders die Tenorstimme hat die Neigung, in der hohen Lage mit der Verkürzung der Stimmbänder die Kehle und damit das Ansatzrohr zu verengen. Bedenkt man, daß die Tenorstimme an sich gewöhnlich an eine im Verhältnis zu tieferen Stimmen kleine Kehle gebunden ist, so versteht man, daß durch deren Verengung das für den Schwellton nötige freie Durchströmen der Luft besonders gehemmt ist. Dazu kommt, daß selbst bedeutende Sänger wie Ernst Kraus, Burrian, Anthes 2c. in die hohe Lage ihrer Stimmen Stimmbandspannungen darunterliegender Töne hineinziehen und dadurch von vornherein eine Spannung der Stimmbänder und Kehlmuskeln und einen dementsprechenden Atemdruck in die Höhe bringen, welche nicht einmal ein Abschwellen, geschweige denn ein An- und Abschwellen gestatten. —

Es sei hier hervorgehoben, daß das Hinüberziehen der Stimmbandspannungen von einem Tone in den andern auf alle Fälle, auch bei nicht absichtlich tief gestellter Kehle den Atem beschwert und dadurch jeden Schwellton ausschließt, weil die falschen Stimmbandspannungen kompensiert werden müssen durch eine erhöhte Muskelarbeit der Kehle. Bei absichtlich tiefgestellter Kehle kann es selbst bei hervorragenden Stimminstrumenten vorkommen, daß das Hinüberziehen von Stimmbandspannungen einer Lage in eine andere verbunden ist mit einem mangelnden Verschluß der Stimmbänder. Dieser muß wiederum ausgeglichen werden durch einen noch erhöhten Atemdruck und damit noch größerer Zwerchfellspannung. Sänger mit derartigen Stimmfehlern sind stets begeisterte Anhänger der sogenannten „Zwerchfellstütze“.

Wenn nun auch solche Sänger achtunggebietende Leistungen vor der Welt zu vollbringen imstande sind, so liegt dies zum Teil an ihren gutgebauten, von Haus aus kraftstrotzenden Stimminstrumenten und an dem überaus wichtigen Momente, daß die Künstler dieser Art meist ein instinktives Gefühl für das Offenhalten des inneren Instrumentes haben.

Es ist hier die Gelegenheit, besonders zu betonen, daß der schlimmste Feind der menschlichen Stimme die Verengung des Vokalapparates ist. Dieser Fehler tötet die innere Form des Instrumentes und führt damit den Ruin der Stimme herbei.

Wie die Schulung der Stimme zur inneren Pfeifenform gleichzeitig ihre Schönheit enthüllt, so bringt das Zerstören der Pfeifenform den Untergang der Stimme herbei.

Es gibt Sänger, die eine sehr schwere Tongebung haben, aber durch Offenhalten des Instrumentes — natürlich durch eine absichtliche Spannung, welche durch die Luftfunktion abgelöst sein sollte — ihr Instrument viele Jahre hindurch in Tätigkeit behalten können. Diese Tatsache kann man namentlich bei vielen Baritonisten, Bassisten und auch Altstimmen beobachten, während die Tenorstimmen, hauptsächlich die lyrische, im allgemeinen mehr zur Verengung und damit zum Verluste der Naturform neigen, und daher entweder gar nicht ans Tageslicht kommen, oder in der Praxis nur zu häufig vorschnell zu Grunde gehen.

Die tiefen Stimmen haben infolge der breiteren Schwingungen ihrer Stimmbänder — was wiederum im allgemeinen größere Resonanzräume bedingt — selbstverständlich mehr Gefühl für die innere, offene Tätigkeit des Instrumentes als die hohen Stimmen.

Der aufmerksame Stimmbildner entnimmt aus dieser Tatsache wieder die Lehre, daß die Bildung der Tiefe einer Stimme, besonders der Tenorstimme, für die Er-

ziehung des Gefühls für die innere Pfeifenform des Instrumentes von einer gewissen Bedeutung ist. —

Während nun Sänger wie Heinrich Knote, Ernst Kraus, Feinhals 2c., Sängerinnen wie Frau Edith Walker und Schumann-Heink 2c. eine relativ hervorragende innere Form bei ihrer Stimmtätigkeit besitzen, so nimmt z. B. der Berliner Hofopernsänger Wilhelm Grüning bezüglich der Formung seines Instrumentes eine ganz besondere, nicht minder interessante Stellung ein.

Dieser treffliche und intelligente Künstler, von dem ich noch in letzter Zeit, da der Künstler schon zweiundfünfzig Jahre zählt, relativ vorzügliche, jugendfrische Leistungen gehört habe, hat seine Stimme im Grunde richtig bei ihrer Bildung angelegt. Ich gehe gewiß nicht fehl, wenn ich behaupte, daß Wilhelm Grüning bei der Bildung seiner Stimme den Vokalen e und i eine grundlegende Bedeutung beigemessen hat. Daher kommt es, daß die Stimme im Vergleich zu denen vieler seiner Kollegen, die zu dunkel singen, infolge der gehobenen Lage von Kehle und Zunge pneumatisch relativ hoch steht und daher tragfähiger ist als die Organe fast sämtlicher deutschen Tenöre. Die Folge der gehobenen Lage von Kehle und Zunge ist weiter, daß Grüning eine Textaussprache besitzt, die im letzten Winkel eines großen Hauses deutlich zu verstehen ist. Was diese Tatsache für das Singen Wagnerscher Partieen bedeutet, braucht nicht näher beleuchtet zu werden.

Leider aber ist das Organ von Grüning nie zu Ende gebildet worden, indem der Stimme nie Gelegenheit gegeben worden ist, zur inneren Instrumentenform durchzureifen. Der Stimme fehlt die innere Rundung. Die Eigenschaften der dunkeln Vokale für die Bildung des Ansatzrohres sind bei dieser Stimme niemals ausgenützt worden. Daher kommt es, daß vor allem der Vokal a ein viel zu flaches Gepräge hat, indem er mehr in die nicht

vollendete e- und i-Form gegossen, nicht durchtränkt ist mit Farben der dunklen Vokale. Dies ist für den Laien besonders deutlich zu hören, wenn Grüning den Vokal a in der Übergangslage zu nehmen hat. Hier sind alle hellen Vokale unmöglich auch nur einigermaßen schön zu singen, wenn das Ansatzrohr nicht schon einen fortgeschrittenen Grad von Durchbildung erreicht hat.

Da das Ansatzrohr Grünings nun nicht durchgebildet ist, fällt das a, das ja schon in der tieferen Lage den Luftweg nicht voll in sich trägt, in hohem Maße auffällig den Bogengang der Luft umgehend, aus dem Ansatzrohr heraus, so daß der Sänger gezwungen ist, der Luft eine Stütze viel zu weit vorne, in der Nase, zu geben.

Diese falsche Luftführung zeigt sich in dem unschönen nasalen Klange an, ferner in einem Tremolo, welche die ganze an und für sich so schöne Stimme Grünings in allen Vokalen beeinflussen. Ist es doch Tatsache, daß Stimmfehler auch das Gesunde in einer Stimme mit der Zeit anstecken können.

Grüning konnte infolge der ganzen Anlage seiner Stimmbildung nie zu dem Mittel greifen, das die meisten Tenöre mehr oder weniger in der Übergangslage anwenden, dem sog. „Decken", das in einem absichtlichen Verdunkeln der Übergangstöne besteht. Dieses Verdunkeln der Töne mit dem sogenannten Deckvokal, einer Mischung von a und o, ergibt zwar eine mehr innerliche Instrumentenform und in günstigen Fällen eine Verbindung der Kehle mit dem Gaumen, aber durch die Willkürlichkeit, mit der diese Formveränderung geschieht, werden die Kehle und damit sämtliche beweglichen Teile des Ansatzrohres zu tief gestellt, wodurch die Luftfunktion gehemmt wird. Dieses Mittel läßt, wie gesagt, die an und für sich gut angelegte Stimme Grünings nicht zu, ja es wäre für ihre Tätigkeit ein Gewaltmittel, dem Grüning instinktiv aus dem

Wege geht. Es ist unendlich bedauerlich, daß Grüning die Fortsetzung seiner Stimmbildung nicht finden konnte. Es liegt hier der typische Fall vor, wo ein Sänger zu ganz Ausgezeichnetem berufen, sein ganzes Leben infolge mangelnden Einregisters in der Form des Stimminstrumentes sich selbst der absoluten Schönheit seines Organes nicht bewußt werden konnte. Das ist auch eine Tragik.

Ich rechne das Grüningsche Stimmorgan, sowohl in seinem Bau als auch in der Kraft seiner Muskeln und der Beschaffenheit seiner Schleimhäute zu den allererstenn. Ohne diese Natureigenschaften hätte es bei der Art seiner Tonbildung sich nie und nimmermehr solange seine Frische bewahren können. Dazu kommt, daß Wilhelm Grüning das Einregister im Mechanismus viel besser bewahrt als z. B. sein Kollege Ernst Kraus. Die Höhe steht ihm viel leichter und sicherer zur Verfügung als diesem. Wenn ich mich nicht irre, versucht letzterer die mehr natürlich gehobene Lage der Grüningschen Stimme in seiner Mittellage nachzuahmen. Er fühlt wohl instinktiv, daß die Höhe dadurch leichter wird.

Leider paßt aber diese absichtlich gehobene, nicht ganz im Luftweg stehende, daher flache Mittellage so wenig zu der ganzen Veranlagung des Kraus'schen Organs bezüglich der Form, daß dieses männliche, echt deutsche Organ unter diesem Mißverhältnis nur leidet.

Wer das, was ich über das Einregister, vor allem bezüglich des Mechanismus gesagt habe, begriffen hat, wird einsehen, daß die Frage „Tenor oder Bariton", „Sopran oder Alt" gelöst ist.

Da die meisten Gesanglehrer nicht singen können, und damit niemals eine richtige und wahre Entwickelung

in ihren Stimminſtrumenten erlebt haben, ſo ſuchen ſie dieſe an ſich einfache Frage zu myſtifizieren und ſchreiben gelehrte Abhandlungen über ſie.

Ich habe ſchon betont, daß es in der Stimmbildung zunächſt darauf ankommt die Stimme von jedem auf ihr laſtenden Drucke zu befreien, und der Kehle die vollendete Beweglichkeit anzuerziehen. Mit der Erfüllung dieſer beiden Bedingungen ergibt ſich notgedrungen die Lage einer Stimme von ſelbſt. Die Kehle läuft gewiſſermaßen von ſelbſt in die ihr entſprechende Stimmlage. Ein Hinüberziehen von einem Ton in einen anderen, von einer Stimmlage in eine andere iſt nicht mehr möglich. Daher muß eine echte Stimmbildung den wahren Charakter einer Stimme bald erkennen. Bei einer verſchobenen Stimme, ſei es, daß z. B. ein Tenor zum Bariton, ſei es, daß ein Bariton zum Tenor geſtempelt wird, fehlt ſtets ein Grundelement richtiger Tonbildung in hohem Maße: Die Leichtigkeit.

Selbſt wenn ſolche Stimmen infolge vorzüglichen inneren Baues relativ gute Töne geben können, ſo haben ſie doch ſtets für den Kenner ein gedrücktes oder geſchraubtes Gepräge. Es liegen in unſerm Stimminſtrumente ſoviele Möglichkeiten, falſche Spannungen zu kompenſieren, daß man verſtehen kann, daß auch ſolche Stimmen ſich lange halten können.

Der intelligente Sänger fühlt aber in einem ſolchen Falle immer, daß etwas in ſeinem Stimmorganismus nicht in Ordnung iſt.

Dieſe Empfindung hatte auch der frühere Baritoniſt Berger von der Berliner Hofoper, der erſt vor zwei Jahren die wahre Lage ſeiner Stimme gefunden hat. Dieſer „Fall Berger“ hat viel Staub aufgewirbelt.

Ein Mann von ungefähr vierzig Jahren, der vielleicht fünfzehn Jahre erſte Baritonpartien geſungen hat, wird plötzlich Tenor. Wie iſt das möglich?

Die Kehle dieses Sängers war durch falsches Studium zu tief gestellt, kam dadurch in eine gedrückte Lage und konnte daher bei dieser Arbeit niemals die Stellung einnehmen, die für eine Tenorhöhe nötig ist. Weil der Sänger die Höhe nicht geben konnte, war er eben einfach Bariton für seinen ersten Lehrer. Kaum wurde die Stimme durch eine bessere Schule von ihrem Druck befreit, so konnte die Kehle in ihre wahre Stellung elastisch überspringen, mit der Luft hochsteigen und damit die naturgemäße Stimmlage ermöglichen.

Es muß doch jedem vernünftig denkenden Menschen klar sein, daß hier ganz grobe Fehler in der Stimmbildung von seiten des Lehrers vorliegen mußten, der diesen Sänger zum Bariton gestempelt hat.

Es mutet einen daher ganz mittelalterlich an, wenn man in einem Artikel mit dem Titel „Der Fall Berger", der in der deutschen Zeitschrift „Die Stimme" im Oktober 1909 erschienen ist, folgende Sätze lesen muß.

Der Verfasser dieses Artikels schreibt: „Ich bin weit davon entfernt, aus der einen Tatsache heraus, daß der Sänger (Berger) in das Baritonfach hineingedrängt wurde, den Lehrer zur Verantwortung zu ziehen".

Ferner:

„Der Sänger selbst fühlte sich, wie uns der „Berliner Lokalanzeiger" verriet, in den tieferen Lagen des Baritons nicht wohl — auch ein Zeichen welches ein kundiger Lehrer ernst nimmt" ꝛc.

Schon der krasse Widerspruch, der in diesen beiden Sätzen liegt, spricht gegen den Verfasser.

Ferner, wenn der Sänger sich in seiner anerzogenen Stimmlage nicht wohl befand, ist doch der Lehrer der diese Stimmlage herbeigeführt hat, absolut zu verurteilen!

Gerade das gesunde und freie Gefühl im Halse, das ein Sänger der richtig und daher auch in seiner naturgemäßen Lage singt, besitzt, müßte doch selbst für den,

der nicht hören kann, ob ein Sänger in seiner Tonbildung auf dem richtigen Wege ist oder nicht, kennzeichnend und maßgebend sein.

Der Verfasser des Artikels führt zur Rechtfertigung des zuerstangeführten Satzes seine „Erfahrung" an und sagt:

„Manche Stimmen verändern sich im Laufe der Zeit. Mir sind selbst aus früherer Zeit — da wir immer von einem Verfall der Gesangskunst sprechen, muß es doch wohl früher besser gewesen sein — einige sonderbare Fälle im Gedächtnis, wo es nachher ganz anders kam."

Wir sind sehr dankbar für die Mitteilung dieser „Erfahrung".

Der Verfasser hat eben selbst sich vom „Berliner Lokalanzeiger" sagen lassen müssen, daß der Sänger Berger in seiner tieferen Baritonlage sich nicht wohl fühlte. Hörte diese Tatsache der Herr Verfasser selbst nicht?

Wäre es nicht möglich, daß alle die Sänger, „bei denen es nachher anders kam", sich auch zuerst sehr unbehaglich in ihrer Stimmlage gefühlt haben? Warum strebten sie denn danach, aus ihr herauszukommen?

Davon sagt der Herr Verfasser nichts. Er hat es ja anscheinend im Fall Berger auch nicht gehört. Es genügt ihm seine „Erfahrung", daß es früher bei manchen Sängern „nachher anders kam", um den Lehrer des Herrn Berger, der diesen in die Baritonlage „hineingedrängt" hat, zu entschuldigen.

Abgesehen davon, daß der Verfasser den Ausdruck „in die Baritonlage hineingedrängt" ohne jede Scheu in diesem Zusammenhange gebraucht, muß hier frei und offen gesagt werden, daß uns Artikel mit solchen Ansichten nicht um ein Jota weiterhelfen in der viel umstrittenen Stimmbildungslehre. Sie gehören daher auch nicht in ein Zentralorgan für Stimmbildung, geschweige denn für Stimmhygiene.

Es muß vielmehr Folgendes gesagt werden.

Nach der Mutation ist die Stimmentwickelung soweit abgeschlossen, daß im Stimmmechanismus die Lage einer Stimme gegeben ist.

Ein nach der Mutation vorhandener Tenor kann nicht Bariton und ein Bariton kann nicht Tenor werden. Richtig ist aber, daß durch eine falsche Sprechweise oder durch eine falsche Ausbildung die nach der Mutation gegebene Stimmlage verschoben werden kann.

Namentlich Stimmen mit großen Kehlen und weiten Resonanzräumen können zum Teil in eine tiefere, zum Teil in eine höhere Lage forciert werden. (So besitzt z. B. auch der Dresdener Kammersänger Scheidemantel meiner Ansicht nach eine durch zu schwere Tongebung in die Baritonlage verschobene Tenorstimme, allerdings ein ganz hervorragend gebautes Stimminstrument).

Aber stets zeigt sich die verschobene Lage an durch mangelnde Beweglichkeit der Kehle, durch deutlich hörbare mangelnde Leichtigkeit des Tones. Solche Sänger sind zwar fähig durch die Kraft ihrer Organe zu imponieren, sie sind aber stets unfähig, eine gute Kantilene, geschweige denn Koloraturen zu singen.

Je stärker nun ein solches Organ ist, desto länger hält es eine solche Maltraitierung aus und die nach einer tieferen Lage verschobene Stimme ist immer besser daran als eine nach einer höheren Lage verschobene, indem bei letzterer, wie bei der Bildung des Einregisters im Mechanismus erwähnt, die falschen Stimmbandspannungen durch übermäßige Spannung der Kehlmuskeln in der Höhe sich ausgleichen müssen.

Es liegen dann immer vereinzelte glückliche Zufälle vor, wenn solche verschobenen Stimmen in ihre wahre Lage gebracht werden.

Nur mittelmäßig gebaute Organe gehen zu Grunde bei einer derartigen Verschiebung, gut gebaute haben aber

sogar noch die Fähigkeit in ihrer richtigen Lage sich weiter zu entwickeln.

Mir sind Fälle bekannt, in denen Sänger, welche als Baritone ausgebildet waren, ganz von selbst ihre natürliche Tenorlage gefunden haben, indem sie für sich eine Zeit lang ganz instinktiv Tenorarien leicht zu singen versuchten. Jeder gute Stimmbildner muß übrigens wissen, daß in jedem Gesangvereine verschobene Stimmen ein Leben fristen und muß wissen, wie schnell eine solche Stimme in ihre richtige Lage „springt", wenn nur der Kehle noch gelehrt werden kann, innerhalb des kleinen Raumes, in dem sie sich auf- und abwärts zu bewegen hat, leicht zu „hüpfen", zu balancieren, um auf jedem Tone die exakte Stimmbandspannung zu ermöglichen.

Eine wirklich fesselose Kehle, eine Kehle, die im Zusammenhang mit der reinen Luftfunktion arbeitet, bringt den Organismus von vornherein in seine richtige Lage.

Nur wenn wir Menschen die Natur korrigieren wollten, nur wenn wir den Gesangsapparat absichtlich verstellt haben, dann kann es, wie der Verfasser jenes Artikels meint, in günstigen Fällen „noch anders kommen".

Nachdem ich die allgemeinen stimmbildnerischen Fragen, welche in diesen Rahmen passen, besprochen habe, glaube ich, daß ein Vergleich unseres stimmbildnerisch besten deutschen Heldentenors, des Münchener Kammersängers Heinrich Knote, mit Caruso ganz lehrreich ist.

Beide haben das Gemeinsame, daß sie sich gewissermaßen selbst stimmbildnerisch gebildet haben. Von keinem der beiden Sänger kennt man den Lehrer.

Heinrich Knote begann seine Laufbahn als Tenorbuffo und lyrischer Tenor, ein junger Mann von nicht viel über zwanzig Jahren. Schon ungefähr sechs bis sieben Jahre nach Beginn seiner Karriere begann er die großen Wagnerpartien zu singen.

Das Singen dieser, einen großen, die Orchestermassen besiegenden Ton heischenden Opern veranlaßten den jungen Sänger, das immerhin lyrisch angelegte Organ hauptsächlich in der Mittellage absichtlich durch ein über die Luftfunktion hinausgehendes Plus von Spannung zu vergrößern. Dieses Experiment bewirkte, daß zunächst hörbar die höchste Höhe des Sängers dementsprechend an Leichtigkeit einbüßte.

Caruso dagegen hatte das Glück, stets nur bel canto-Partieen singen zu dürfen oder doch solche Partieen, in denen die Linienführung der Stimme als „Instrument" günstig ist.

Bei Heinrich Knote kommt dazu, daß er, zwar organisch durch die deutsche Sprache als seltene Ausnahme im allgemeinen wenig gehemmt, doch stets in dieser Sprache singen mußte, die, wie ich auseinandergesetzt, an die stimmbildnerische Bedeutung der italienischen Sprache bei weitem nicht heranreichen kann.

Wenn nun Heinrich Knote trotz der genannten Umstände nach zwanzigjährigem Singen sich seine Stimme in der Schönheit und Frische erhalten hat, wie wir sie heute hören, so muß jeder Verständige sich sagen, daß es sich hier um einen ganz außerordentlichen Fall von innerer Pfeifenform einer deutschen Stimme handelt.

In der Tat muß man sagen, wäre Knote in Italien geboren und hätte Gelegenheit gehabt wie Caruso stets in italienischer Sprache die mehr für das Stimminstrument als solches geschriebenen romanischen Partieen zu singen, so wäre Knote ein Sänger der Welt im Sinne Enrico Carusos.

So aber konnte infolge der stimmbildnerisch unbedeutenderen deutschen Sprache, und weil Knote die Kräftigung seines Organes im Sinne der Luftfunktion nicht entwickelungsgemäß abwarten konnte, diese herrliche

Stimme die instrumentale Höhe des Organs von Caruso nicht erreichen.

Wer den mathematisch genauen Einsatz der Caruſoschen Stimme bis zum hohen C hören kann, wird erkennen, daß das Knoteſche Organ zu dieſem Einſatz nicht durchgedrungen iſt.

Wer das Einregiſter in der Form des Inſtrumentes bei Caruſo hören kann, wird erkennen, daß Knote wohl bei den Vokalen, die ſeine Kehle heben, bei den Vokalen e und i, Caruſo beinahe an Leichtigkeit und Schönheit der Töne gleichkommt, aber dann namentlich bei dem Vokal a und den dunklen Vokalen ſich wieder von der Urform Caruſos entfernt.

Anſtatt, daß der Vokal a ganz innen im Anſatzrohre breit eingebettet iſt und damit hochſteigen kann, wie dies bei Caruſo der Fall iſt, läßt Knote einen Teil des Anſatzrohres in ſeiner formgebenden Eigenſchaft unbenützt, ein Teil des a fällt, bildlich geſagt, aus dem Munde heraus, anſtatt in das Anſatzrohr hinein. Dieſe Tatſache kann jeder, der dies nicht hören kann, bei der Tongebung Knotes „ſehen“.

Bei den Vokalen e und i iſt die Haltung der Kiefer ganz dieſelbe wie bei Caruſo.

Der Unterkiefer iſt in der Ruhelage, während der Oberkiefer in dem früher beſchriebenen Sinne ſich hebt und den Zug Lippen — Wangenmuskeln — Gaumen — Nacken ermöglicht. Kaum wird der Vokal a intoniert, wird der Unterkiefer tätig, er ſenkt ſich nach unten, um dem a, das im tiefſten Teil des Anſatzrohres nicht genügenden Raum zu ſeiner Entfaltung findet, Platz zu machen.

Daß dieſe Tatſache auch die dunklen Vokale Knotes beeinflußt, muß nach dem früher ausführlich Geſagten klar ſein.

Die Tatsache nun, daß nur bei den Vokalen, bei denen sich nolens volens die Kehle und damit Zunge und weicher Gaumen heben, bei e und i, das Knotesche Organ seine Schönheit und Leichtigkeit voll offenbart, zeigt naturgemäß ganz deutlich an, daß das tonerzeugende Organ bei den anderen Vokalen etwas zu tief steht.

Wäre Knote Italiener, so wäre ihm nie eingefallen, beim a Kehle, Zunge und Gaumen tiefer zu stellen als bei e und i und das a hätte demgemäß nach oben im Ansatzrohr seine Position unbedingt sich errungen. Die Stimme von Heinrich Knote, der übrigens immerfort an seiner Weiterentwicklung wie fast kein Zweiter schafft und in letzter Zeit erheblich gewonnen hat, scheitert an dem deutschen a.

Dadurch, daß die Kräfte des Ansatzrohres in der Knoteschen Stimme nach Form und Muskeltätigkeit hin sich nicht voll entwickeln konnten, kann auch diese Stimme naturgemäß im forte und fortissimo nicht die Durchschlagskraft besitzen wie das Organ von Enrico Caruso.

Die schlummernden Kräfte des menschlichen Ansatzrohres können durch nichts ersetzt werden.

So kann auch Knote trotz vorzüglicher Atemkraft und willkürlich starker Zwerchfelltätigkeit nicht den durchdringenden Fortepfeifenton erreichen, der Carusos Größe mitbedingt.

Die äußere Haltung Knotes beim Singen zeigt auch an, daß das Brustbein bei der Tongebung — infolge der starken, absichtlichen Zwerchfelltätigkeit — nicht in dem Maße sich hebt wie bei Caruso. Eine absichtlich hervorgerufene Zwerchfellspannung verhindert überhaupt die elastische Tätigkeit der fliegenden und oberen Rippen, mit welch' letzteren das Brustbein und indirekt die Kehle verbunden ist. Caruso ist überhaupt der einzig wahre Vertreter der vollendeten Voll-Atmung.

Er ist wie kein Zweiter imstande neben den unteren Partien seines Atemapparates auch die oberen Teile desselben zu benützen. Seine Brust zeigt vom Brustbein aus nach den Schultern hin eine Wölbung, wie man sie fast nie sieht. Das Brustbein, die oberen Rippen sind in vollendeter Stellung und die darunter liegenden Lungenpartien selten entwickelt. Im höchsten Affekt, namentlich bei hohen Noten, scheut Caruso selbst das Mittel nicht, die Schultern zu heben.

Das ist nicht unberechtigt. Das Heben der Schultern erlaubt Caruso, das Brustbein, die damit verbundene Kehle und das mit dieser verbundene Ansatzrohr im Zusammenhang mit der Luftfunktion soweit als möglich zu heben und, wie ich schon früher beschrieben habe, können dadurch die einzelnen Teile des Stimmapparates, einander nahe gebracht, in vollendeter Weise zusammenwirken.

Der Sängerkörper darf nicht im geringsten zusammen gesunken oder verschoben sein in irgend einem seiner Teile. Eine falsche Haltung des Kopfes bewirkt schon, wenn diese z. B. in einem Hängenlassen des Kopfes besteht, ein Hinunterziehen des Kehlapparates. Ein Ueberspannen der Muskeln einer Halsseite bewirkt z. B. ein Verschieben des Kehlapparates nach dieser Seite hin. Caruso zeigt aber in vollendeter Weise die Haltung eines Sängers, in dessen Stimmorgan das Naturgesetz vollkommen waltet.

Man studiere den echten, kleinen, auf der reinen Luftfunktion ruhenden, nach den oberen Resonanzräumen geleiteten Ton, und man wird die Caruso'sche Ausatmung von selbst sich entwickeln fühlen, die Ausatmung nämlich, welche die Atmungsmuskulatur ebenso elastisch und ungehindert dem Luftstrome nachgehen läßt, wie die Kehle dies tuen soll. Nur dadurch wird der Lune die Möglichkeit gegeben, sich in ihrem ganzen Umfange zu betätigen, während

das geringste Stützen z. B. in den Rippen oder im Zwerchfell ihre Arbeit, m. a. W. das Fließen der Luft hemmt, ebenso wie die Kehle am Durchströmenlassen der Luft gehemmt ist, wenn man sich in ihre Muskulatur stützt.

Da nun die Kehle Knotes infolge ihres bei der Vokalbildung etwas zu tiefen Standes die Luft in nicht so vollendetem Maße in das Ansatzrohr abströmen läßt, wie die Kehle Carusos, so löst der dadurch hervorgerufene Luftdruck eine Spannung nach unten, im Zwerchfell aus. Diese Spannung empfindet der Sänger natürlich als Stütze und bedient sich ihrer. Bei Caruso dagegen stellen Kehle und Zwerchfell dem Atemstrome keinen absichtlichen Widerstand entgegen, sondern arbeiten durch und mit der Luft. Dadurch erklärt sich die unerreichte Leichtigkeit der Caruso'schen Atemtechnik. Das gehobene Brustbein, wie wir es bei der Ausatmung Carusos beobachten können, hebt und stützt elastisch die ganze Atmungsmuskulatur und gibt dem Atemstrahle einen unfehlbaren Richtungsweg nach oben.

An dem Vergleiche der beiden bedeutendsten Sänger Italiens und Deutschlands erkennt man wiederum so genau das, was ich am Anfang der Schrift gesagt habe. Nicht die Stimme an sich ist es, die Caruso groß macht, sondern seine selbst unsern besten deutschen Tenor überragende Tongebung.

Gleichzeitig muß auch klar geworden sein, daß Caruso, in die Lage von Heinrich Knote versetzt, nimmermehr den Grad von Reife in seinem Stimmorgan erreicht hätte, den alle die schon sattsam erwähnten günstigen Umstände ihm gestattet haben.

Heinrich Knote könnte jetzt noch — so hat dieser stimmbildnerisch hochbegabte Sänger seine Stimme zu konservieren vermocht — ein weltberühmter Sänger werden, wenn er einige Jahre seine Wagnerpartien beiseite ließe

und nur italieniſch ſolche Partien ſänge, welche auf bel canto angelegt ſind. Das Organ, nur durch die deutſche Vokalbildung und durch die einen relativ zu großen Ton verlangenden Wagnerpartien jetzt noch gehemmt, würde in verhältnismäßig kurzer Zeit die vollendete Luftfunktion in ſich aufnehmen können. Wenn dieſe Entwicklung abgeſchloſſen wäre, würde uns Heinrich Knote die Wagnerſchen Partien in einer ſtimmbildneriſchen Reife zu geben imſtande ſein, wie ſie in Deutſchland, geſchweige denn in der übrigen Welt, noch nicht gehört worden ſind.

Da in dieſer Schrift die große ſtimmbildneriſche Bedeutung der italieniſchen Sprache grundlegend behandelt worden iſt, ſo könnte nun jeder Uneingeweihte glauben, daß die italieniſchen Theater nur ausgezeichnete Sänger beſitzen.

Wer Italien bereiſt und nach dieſer Richtung hin ſtudiert hat, wird des Gegenteils belehrt, und wir müſſen mit grauſamer Deutlichkeit erkennen, daß die gegenwärtige italieniſche Geſangspädagogik unmöglich auf einer hohen Stufe ſtehen kann, wir müſſen erkennen, daß die italieniſchen Geſanglehrer im allgemeinen nicht imſtande ſind, die Vorzüge ihrer Sprache für die Stimmbildung auszunützen.

Ganz ſelbſtverſtändlich hören wir in Italien mehr glänzende Stimmen, vor allen Tenorſtimmen, als bei uns, weil ja die italieniſche Sprache gerade letztere ſubtile Stimmgattung begünſtigt durch ihre die Luftfunktion fördernden Elemente. Es iſt aber traurig, zu erkennen, wie Sänger mit deutlich hörbaren, von ihrer Sprache geſchaffenen günſtigen Grundlagen, anſtatt dieſe geſetzmäßig in allen Lagen ihrer Stimme entwickelt zu haben, ſie forcieren, und dadurch ein Zerrbild ihrer eignen ſprachlichen Vorzüge geben.

Es ist ja einzusehen, daß besonderes Feingefühl und Gehör noch dazu kommen muß, um die Vorzüge einer Sprache bei der Bildung einer Stimme in allen Lagen derselben zu wahren und zu vertiefen.

Da der italienische Lehrer in der Regel mit seinen Schülern kein durch die Sprachelemente bedingtes Kontrastudium durchzumachen hat, sondern stets in der Sprechlage guten Stimmeinsatz und vorzügliche Zungen- und Lippentätigkeit vorfindet, so ist für ihn die Bildung einer Stimme ungleich leichter als für den deutschen Lehrer. Diese guten Grundlagen verführen aber die italienischen Gesanglehrer, die Stimmen zu schnell groß zu machen, und namentlich die Höhe derselben gewaltsam zu entwickeln. Dieses gewaltsame Training wiederum bewirkt, daß auch sehr gute Stimmen ihre von der Sprache gebildeten Vokalformen verlieren. Dies ist bei der Beweglichkeit unseres Vokalapparates sehr leicht möglich.

Ein weiteres Kennzeichen der gegenwärtigen italienischen Schulen ist, daß sie die Vokalbildung nicht abschließen.

Die Eigenschaften der doch an und für sich gut sitzenden italienischen dunklen Vokale werden im Umfange der Stimme nicht verwertet, wodurch die italienischen schönen Naturstimmen in eine zu flache Form hineingetrieben werden.

Dies zeigt sich vor allem in der Uebergangslage der Stimme, wo, wie ich deutlich ausgeführt, die dunklen Vokale zur Bildung der vollendeten Pfeifenform unentbehrlich sind.

Wäre die italienische Gesangspädagogik im Durchschnitt gesund und wahr, dann müßte der Durchschnitt der italienischen Sänger auf einer viel höheren Stufe stimmlichen Könnens stehen. Es ist z. B. sehr bezeichnend, daß man letztes Jahr in Rom vier Rigoletto-Herzöge hat fortschicken müssen, bis man den geeigneten Vertreter fand, daß man in Mailand die Oper „Somnambula“ nicht auf-

führen konnte, weil man keinen Sänger für die Tenorpartie auffinden konnte, daß ferner zur Zeit nur ungefähr zwei italienische Tenöre den Verdischen „Othello“ gut zu singen vermögen usw.

Daher wirkt es auf den Kenner der italienischen Verhältnisse direkt komisch, daß ein deutscher Gesanglehrer, der sich merkwürdiger Weise „maestro“ nennt, dieses Jahr in der Zeitung der deutschen Bühnengenossenschaft die Behauptung wagte, der italienische Gesanglehrer sei besser als der deutsche.

Der Herr „maestro“ verwechselt die italienische Sprache mit dem italienischen Gesanglehrer!

Gerade da, wo die italienischen Gesanglehrer die Finger davon gelassen haben, hört man die stimmbildnerische Kraft der italienischen Sprache, im Volke, und künstlerisch vollendet in Enrico Caruso.

In Italien unterrichten genau wie in Deutschland viele Lehrer, die als Sänger Schiffbruch gelitten oder abgedient haben, ohne sich die Stimmen gesund erhalten zu haben, viele reine Musiker, die von Stimmbildung gar nichts oder zu wenig verstehen, und zum Schluß reine Theoretiker.

Ich erinnere daran, daß der alte Lamperti Klavierspieler war und die Sänger durch „Phantasiebilder“ zu schulen suchte. Um das Piano zu singen, sollte der Sänger z. B. an ein „Engelchen“ denken.

Ich bin weit davon entfernt, das Appellieren an die Phantasie des Schülers beim Gesangunterricht zu verwerfen. Doch muß dieses Kunstmittel basieren auf einer genauen aus praktischem Singen hervorgegangenen Kenntnis des Luftweges.

Ein gebildeter italienischer Musiker sagte mir einmal, er halte den größten Teil der Gesanglehrer in Italien für Schwätzer und Charlatane.

Ich erwähne dies ausdrücklich, weil man in Deutschland immer noch in Ausbildungsfragen mit einem Auge nach Italien schielt.

Von einem Ringen nach der wahren Tonbildung, wie wir es in Deutschland wahrnehmen, ist in Italien wenig zu merken; einige ernststrebenden Lehrer, selbstverständlich, wie überall, ausgenommen. Der Instinkt und das feine Gefühl für die Weiterbildung des Organes auf Grundlage der durch die Sprache geschaffenen Vorzüge, wie sie die alten italienischen Meister besessen haben mögen, scheinen fast vollkommen verloren gegangen zu sein, und man hört auch nirgends mehr von der Forderung der alten Meister, daß die Gesangschüler acht bis zehn Jahre Stimmbildung zu studieren haben, bevor sie eine Arie singen dürfen.

Die Auseinandersetzung über die italienische Gesangspädagogik führt mich naturgemäß zur Erörterung folgender wichtigen Frage:

„Was hat der moderne Gesangschüler eigentlich von seinem Gesanglehrer bezw. Stimmbildner an Können zu verlangen?

Es muß selbst dem Laien klar sein, daß, wenn jemand Stimmbildung lehren will, dieser seine Stimme gebildet haben muß. Ist doch Singen etwas Praktisches und keine Theorie. Weiter müßte klar sein, daß, wenn jemand seine Stimme naturgemäß gebildet hat, diese etwas Künstlerisches leisten muß.

Dieses Künstlerische darf aber nun selbstverständlich nicht nur darin bestehen, daß der Betreffende bloß einzelne Töne vorsingen kann, sondern er muß als Folge richtigen Stimmtrainings sein Organ so beherrschen, daß er ohne jede Ermüdung eine seiner Stimmlage entsprechende große Aufgabe, z. B. das Singen einer ganzen Opernpartie, mit voller, gesunder und schöner Stimme

durchführen kann. Kann er das nicht, dann ist er kein vollendeter, ja kein Stimmbildner.

Kein junger Maler oder Bildhauer ginge zu einem Lehrer, der seine Kunst nicht praktisch versteht. Aber auf dem Gebiete der gesanglichen Kunst lassen sich Tausende von Schülern durch Lehrer unterrichten, deren Kopf voll ist von grauer Theorie, deren Kehle aber jedes schönen Klanges bar ist.

Es muß da eine gewaltige Aufklärungsarbeit geleistet werden. Das Publikum ist in gesanglichen Fragen so unerfahren, daß der größte Nichtskönner und Charlatan sein Wesen ungestört treiben kann. Und es muß hier gleich hinzugefügt werden, daß ein Nichtskönner auch ein solcher Lehrer sein kann, der hübsche Broschüren zu schreiben imstande ist.

In allen meinen Schriften habe ich darauf hingewiesen, daß nur eine an eigener Kehle erprobte Stimmbildung zu Recht bestehen kann, und der Schüler, die Probe zu machen, das Recht habe auf die Güte der Lehre, der er sich anvertrauen will, indem er die Stimme seines Lehrers hören und beobachten darf bei der Ausführung praktischer Aufgaben.

Entschuldigt sich ein Lehrer z. B. damit, daß er sagt, seine Stimme sei zu klein, oder habe zu wenig Umfang, oder wie die Ausreden alle heißen, so ist damit sofort der Beweis erbracht, daß es sich um ein mangelhaftes Können handelt. Eine echte Stimmbildung muß die Entfaltung sämtlicher Kräfte eines Stimmorganes herbeiführen an Umfang, Schönheit, Kraft und Ausdauer.

Kein Gesangsschüler gebe sich in die Behandlung eines Lehrers, dessen Organ an Klangschönheit und Gesundheit durch die Praxis eingebüßt hat, denn diese Einbuße ist der untrügliche Beweis für die falsche Tätigkeit dieses Stimmorganes.

Alles das Gesagte ist für den deutschen Gesangstudierenden viel wichtiger als für den Italiener, weil unsere deutschen Stimmen inbezug auf Stimmeinsatz und Ansatz viel schneller verdorben sind als die italienischen, denen diese Grundelemente eingeboren sind.

Man ist heutzutage in Stimmbildungsfragen so unkundig, daß z. B. sogar an staatliche Konservatorien Sänger und Sängerinnen als Lehrer berufen werden, deren Stimmzustand deutlich anzeigt, daß sie nie im Leben eine exakte Stimmbildung besessen haben können. Und dabei muß gesagt werden, daß das Stimmorgan eigentlich des Menschen stärkstes Organ ist, und daß die Stimmbänder so stark sein sollen, daß sie das Gewicht eines erwachsenen Menschen auszuhalten vermögen. Falsch gebraucht, natürlich, versagen mit der Zeit auch die stärksten Muskeln und Bänder, und verlieren, wie ein überspanntes Gummiband, die Fähigkeit sich zusammenzuziehen. Daß man bis ins hohe Alter bei richtiger Stimmfunktion schön singen kann, dafür sind Beweise genug erbracht, und es ist einzusehen, daß das Stimmorgan erst dann nachzulassen braucht, wenn die Kräfte des ganzen Körpers zu schwinden beginnen. —

In Berlin existiert eine Gesellschaft für deutsche Gesangskunst- und Forschung. Die Mitglieder sind Gesanglehrer und Gesangsärzte und kommen von Zeit zu Zeit zusammen, um sich gegenseitig theoretische Vorträge zu halten und um zu polemisieren. Wer möchte leugnen, daß dieses Beginnen löblich ist?

Die Gesellschaft möge aber Folgendes in Erwägung ziehen:

Schon zu alten Zeiten wurden in jede deutsche Zunft nur solche aufgenommen, die ein Meisterstück als Beweis ihrer Fähigkeit geschaffen hatten.

Da nun „Gesangskunst“ so viel ist, wie Können im Gesange, so müßte doch von den Mitgliedern der Gesellschaft für „Gesangskunst“ logischer- und gerechterweise gefordert werden, daß jedes vor seinem Eintritte einen Befähigungsnachweis liefert durch ein Meisterstück im „Singen“.

Da ich von einem solchen Paragraphen in den Statuten der Gesellschaft noch nichts gehört habe, so bitte ich die genannte Gesellschaft zur wahren, praktischen Förderung der Gesangskunst folgende Statuten aufzunehmen:

1) Mitglied kann nur werden, wer an einer bedeutenden künstlerischen Aufgabe den untrüglichen Beweis erbracht hat, daß er „singen“ kann und daher den Titel „Meister“ verdient.

2) Neben den theoretischen Besprechungen, die mehr nebensächlicher Natur sind, findet die Gesellschaft ihre vornehmste Aufgabe darin, die Gesangskunst dadurch zu fördern, daß ihre Mitglieder von Zeit zu Zeit gezwungen werden, Proben der Vervollkommnung in ihrer Meisterschaft abzulegen.

3) Unnachsichtlich ausgestoßen aus dem Kreise der Meister wird der, dessen Stimmorgan an Leistungsfähigkeit und Wohlklang einbüßt, weil er damit den Beweis erbringt, daß er die Naturgesetze in der Stimmbildung verlassen hat. —

Würde die „Gesellschaft für deutsche Gesangskunst und Forschung“ nur in ihrem Vorstande und einigen wenigen Mitgliedern fähig sein, genannte Bedingungen aufzustellen und zu erfüllen, so würde sie ungleich mehr für den Fortschritt in der Stimmbildungskunst zu leisten imstande sein, als wenn sie Dutzende von Mitgliedern aufweist, von denen jeder sich bloß in „Theorie“ ergehen will. —

Wir sind jetzt an einem Punkte angelangt, den noch zu erwähnen, ich doch für wichtig halte.

Es ist die Frage nach der Ernährung des Sängers. Der Sänger sollte eine solche Ernährung wählen, die sein Blut rein, leicht und flüssig macht. Er sollte wenig Fleisch genießen und das Ideal wäre, wenn er von Früchten leben könnte.

Dies wäre zugleich jene Ernährungsweise, die am wenigsten schleim- und harnsäurebildend ist.

Ich gehe gewiß nicht fehl, wenn ich behaupte, daß die Stimmbandschwellungen, an denen Caruso gelitten hat, und mit denen er auch dieses Jahr wieder zu tun gehabt haben soll, nicht die Folgen irgend einer Ueberanstrengung sind, sondern nichts anderes bedeuten, als ein Ausscheidungsprozeß des Blutes dieses zweifellos überernährten Sängers. Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß das Blut sich in der Hauptsache dahin drängt, wo die meiste Körperarbeit verrichtet wird, und ist ein Blut nun zu dick und nicht rein, so scheiden sich an diesen Stellen des Körpers — beim Sänger an den Stimmbändern — leicht Schädlichkeiten des Blutes in Form von Entzündungen, Anschwellungen ꝛc aus.

Ich lebe der festen Ueberzeugung, daß Caruso bei Bevorzugung einer Früchtediät — nicht der gewöhnlichen schleimbildenden und daher falschen vegetarischen Diät — infolge der damit verbundenen Reinigung der Säfte und des Blutes und der Entfettung des Körpers nie wieder Anschwellungen der Stimmbänder bekommen könnte.

Welche Bedeutung ferner ein schlanker Körper für Caruso als Darsteller haben würde, brauche ich wohl nicht auszuführen. Auf alle Fälle wäre ein solcher im Interesse der so bedeutend entwickelten Darstellungskunst des Sängers und vom Standpunkt des Zuhörers und Zuschauers aus dringend zu wünschen.

Es ist daher dem Sänger zuzurufen: Rückkehr zur Natur und Einfachheit in der Ernährungsweise! Folgt der Sänger diesem Rufe, dann werden wir diese schönste Stimme der Welt nicht allein noch lange genießen dürfen, sondern es steht zu erwarten, daß die Stimme noch an Schönheit zunimmt.

Wir haben ja eben erst den Fall erlebt, daß unser stimmlich bester deutscher Tenor, der in dieser Schrift besonders hervorgehobene Kammersänger Heinrich Knote, dessen Organismus an Verfettung und Verschleimung litt, durch Rückkehr zur natürlichen, schleimfreien, die Früchtediät bevorzugenden Lebensweise sowohl an Kraft und Schönheit der Stimme gewonnen, als auch in gesundheitlicher und rein körperlicher Beziehung außerordentlich günstig beeinflußt wurde.

Allen den Sängern, denen es um ihre Kunst und um die Gesund- und Reinerhaltung des Instrumentes ihrer Kunst, des Körpers, Ernst ist, empfehle ich zur Lektüre das Buch des Züricher Arztes Dr. Bircher-Benner mit dem Titel: „Grundzüge der Ernährungstherapie", ferner die Werke des Amerikaners Horace Fletcher, besonders die erst kürzlich von dem in München lebenden Dr. v. Borosini übersetzte und ergänzte Schrift Fletchers: „Die Eßsucht und ihre Bekämpfung."

Als praktische Schule für Diätlehre sind zu nennen die Kurse von Arnold Ehret in Arsona, Südschweiz, einem Manne, der als Todeskandidat, von allen Aerzten verlassen, durch Selbsthilfe sich eine seltene Gesundheit errungen, und dem auch Heinrich Knote für seine Ratschläge öffentlichen Dank abgestattet hat.

Ehret hat auch ein Schriftchen geschrieben über die „Verschleimung" des menschlichen Körpers, das allen Sängern zur Lektüre empfohlen sei.

Als weiterer ärztlicher Lehrer bezüglich Diät und Diätkuren für Sänger ist zu nennen der süddeutsche Arzt Dr. med. Riedlin in Freiburg in Baden.

Daß alle diese in Kürze gegebenen gesundheitlichen Hinweise nicht nutzlos sind, wird jeder ermessen können, der von den Forschungen des Professors Metschnikoff, Direktor des Instituts Pasteur in Paris, gehört hat.

Dieser Gelehrte hat nachgewiesen, daß der Kulturmensch sich durch zuviel und falsche Nahrung fortgesetzt selbst vergiftet. Durch diese Selbstvergiftung des Körpers werden viele Krankheiten, übergroße Schleimbildung und vor allem das frühzeitige Altern herbeigeführt. Metschnikoff ist in letzter Zeit mit einer interessanten Arbeit an die Oeffentlichkeit getreten, in welcher er mitteilt, daß er sich zur Vermeidung von Selbstvergiftung durch Darmfäulnis hauptsächlich von sauren Milchprodukten und Datteln ernähre.

Jeder Sänger kann aus dem Gesagten und der Lektüre der empfohlenen Schriften das für ihn Richtige auswählen, und es ist absolut nicht gesagt, daß er Extremen huldigen soll.

Anhang.

I.

Der Fall Müllner,

ein typischer und lehrreicher Fall des Kompensationsgesetzes in der menschlichen Stimme.

Da in meinen Ausführungen mehrfach die Rede war von dem Kompensationsgesetze in der menschlichen Stimme, so will ich auf dieses zum besseren Verständnis noch einmal etwas eingehen.

Das im menschlichen Körper sich zeigende Kompensationsgesetz besteht darin, daß jede mangelhafte Tätigkeit eines Organes, eines Muskels oder einer Muskelgruppe ausgeglichen wird durch die erhöhte Tätigkeit eines anderen von der Natur dazu berufenen Organes, Muskels oder Muskelgruppe.

Es ist selbstverständlich, daß im Falle der Kompensation ein normaler Zustand im menschlichen Körper nicht mehr besteht; jedoch hat die Natur dieses Gesetz zum Schutze des Individuums geschaffen, um seine Lebensfähigkeit zu erhalten. Die Kompensation ist dann so lange möglich, bis das Organ, der Muskel oder die Muskelgruppe, welche die erhöhte Tätigkeit leisten müssen, an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit angelangt sind.

Dieses Kompensationsgesetz ist im besonderen in dem menschlichen Stimmorgane in der mannigfaltigsten Weise erkennbar. Schon in den verschiedenen Sprachen der Welt, in den verschiedenen Dialekten, von denen jede und jeder das Stimmorgan ihrer und seiner Eigenart entsprechend stellt und formt, sehen wir die vielen Möglichkeiten der Kompensation in der menschlichen Stimme.

Diejenige Sprache, in welcher das Kompensationsgesetz verhältnismäßig am wenigsten oder überhaupt nicht einzutreten hat bei der Stimmtätigkeit, ist die italienische Sprache. In der deutschen Sprache muß z. B. der infolge der Aspiration und der Konsonantenhäufungen im allgemeinen vorhandene schwache Stimmbandverschluß ausgeglichen werden durch eine erhöhte Tätigkeit der Kehlmuskulatur u. s. f. Wenn nun dieses Kompensationsgesetz schon in der Umgangssprache zu erkennen ist, um wie viel mehr muß es eintreten, wenn von der Stimme erhöhte Leistungen verlangt werden, wie es z. B. beim Redner, beim Schauspieler und am meisten beim Sänger der Fall ist. Wenn man sagt, dieser Sänger singt so, jener so, so liegt stets eine bestimmte Anwendung des Kompensationsgesetzes vor, welche die Verschiedenartigkeit in der Stimmbehandlung bedingt. Auch die sogenannten Methoden in der Stimmbildung beruhen in der Regel auf einer verschiedenen Anwendung oder Ausnützung des Kompensationsgesetzes entweder bewußt oder unbewußt. Die beste Methode ist dann naturgemäß die, durch welche eine Kompensation fast gar nicht hervorgerufen, und somit das Gleichgewicht im Stimmorganismus am wenigsten gestört ist.

Das volle Erstreben des Naturgesetzes in der Stimmbildung, die Erziehung der Stimme zur Luftfunktion ergibt eine Stimmtätigkeit, bei der eine Kompensation überhaupt nicht einzutreten braucht, indem der richtig geleitete Luftstrom alle Teile des Instrumentes zur harmonischen Tätigkeit führt. Wie Caruso die einzige Menschenstimme ist, die ohne Kompensation arbeitet, so ist auch die Erziehung der Menschenstimme aus den Kompensationen heraus (Contrastudium) zur reinen Luftfunktion der einzige und wahre Weg der Stimmbildung. Contrastudium ist demnach Wegschaffen jeder Kompensation in der Stimme und Herbeiführen des Gleichgewichtes

in der Stimmtätigkeit. Durch Aufhebung der Kompensationen in einer Stimme muß sich auch die „Lage" einer Stimme von selbst ergeben, und damit ist mit anderen Worten, als ich es früher auseinandergesetzt habe, die Möglichkeit angegeben, wie eine verschobene Stimme in ihre naturgemäße Lage zu bringen ist. Die Frage: Tenor oder Bariton, Sopran oder Alt, ist gelöst, wenn jede, auch die geringste Kompensation aus der Stimme gewichen ist.

Nun gibt es keine größeren Gegensätze von Menschenstimmen als die Stimme Carusos und die Stimme des deutschen Konzertsängers Dr. Ludwig Wüllner.

Dort die reine Luftfunktion, die wundervolle Tongebung, die Kraft und Leichtigkeit zugleich ermöglicht, und daher ohne Kompensation arbeitet, hier eine Verzerrung der Luftfunktion durch eine schwere, ungefüge Muskeltätigkeit im Stimminstrument, eine Stimmtätigkeit, die sich aus lauter Kompensationen zusammensetzt.

Wer Dr. Wüllner singen hört, muß zu dem Schluß kommen, daß seine Singweise unmöglich dem Naturprinzip entsprechen kann. Dieses sichtliche Spannen der Kehlmuskeln, diese mit Muskelkraft im Affekt hervorgestoßenen Töne, das sogenannte Reißen der Töne, dieser Kampf, den der Atem fortwährend mit der Kehle kämpft, dieses sichtbare Sich-Bäumen, -Winden und Sich-Stemmen in die Atmungsmuskulatur bis zum Schweißausbruch ist das Gegenteil von bel canto.

Wer gehört hat, mit welcher Eleganz und Leichtigkeit in der Tongebung Caruso zu charakterisieren versteht, wie er die stärksten Affekte ohne Verschiebung des Luftweges auszudrücken vermag, muß direkt empört sein über die Art, wie Wüllner seine Stimme behandelt. Die Ansicht, die schon so oft ausgesprochen worden ist, Wüllner besitze keine Stimme, ist grundfalsch. Wüllner besitzt ein überaus kräftiges und auch schönes Organ, das aber

durch falsche Schulung von dem Wege reiner Luftfunktion vollkommen abgekommen ist. Daher ist das, was wir von Büllner hören, nicht seine Stimme an sich, sondern ein Zerrbild seiner Stimme. Schon die Tatsache, daß das Büllnersche Organ als Tenorstimme in die Baritonlage verschoben worden ist, ist das erste Kennzeichen falscher Schulung. Ich selbst habe früher Büllner die Tannhäuser-erzählung im Original singen hören, und Büllner selbst bezeichnete sich früher stets mit Recht als Tenor. Und nun? Durch die Verschiebung des Organes krönt keine entsprechende Höhe mehr die Stimme, und da ihr als Tenorstimme keine große Tiefe eigen ist, so muß sich der Sänger fortwährend in einem nur kleinen gebrauchbaren Umfange bewegen. Die Folge davon ist ein stetes Transponieren der Gesänge. Dieses nun, im Zusammenhange mit dem fortwährenden Singen in der hörbar naturwidrig zu tiefen Lage, bewirkt, daß selbst die große Vortragskunst des Sängers eine Monotonie und daher etwas Ermüdendes in seinen Liederabenden nicht zu bannen vermag.

Wäre das Organ Büllners in seiner richtigen Lage geblieben und in dieser gefördert worden, so könnte der Sänger ungleich höhere Wirkungen auslösen, als es tatsächlich geschieht. So ist eigentlich das Temperament Büllners stets gefesselt. Er kann nie technisch vollkommen ausdrücken, was er will. Der Sänger ist an die Materie gebannt wie kaum ein Zweiter. Das fühlt der Künstler selbst. Was ihn aber täuscht, und was viele frappiert, ist die Tatsache, daß sein Organ große Anstrengungen auszuhalten vermag, und darin ist der Grund zu suchen, warum ich überhaupt auf den Fall Büllner zu sprechen komme.

Die Tatsache, daß Büllners Organ fähig ist, bedeutende Anstrengungen zu ertragen, ist ein Beweis dafür, wie weit die Kompensation im menschlichen Stimminstrument gehen kann. Ist eine Tongebung echt, dann

muß die Leistungsfähigkeit eines Organs verbunden sein mit edler, ruhiger, leichter und schöner Tongebung, kurz mit bel canto. Fehlt der schöne und leichte Ton, dann ist etwas faul in der Tongebung, selbst, wenn das Instrument die menschenmöglichsten Anstrengungen aushalten kann.

Es gibt z. B. beim Militär Offiziere und Unteroffiziere, die, ohne richtig zu sprechen, ihren Organen jahrzehntelang enorme Anstrengungen zumuten können. Ich habe schon früher betont, daß das Stimmorgan zu des Menschen stärksten Organen gehört.

Nun besitzt Wüllner von Haus aus eine besonders starke Kehle. Da die Brust und die Lungen des Sängers von Natur aus nicht besonders entwickelt waren, so stützte sich der Sänger von vornherein in die Kehle, die mangelnde Brust- und Lungenkraft kompensierend. Anstatt aber nun die Atmungsmuskulatur und die Lunge im Zusammenhange mit einem kleinen, die Luftfunktion in sich tragenden Ton zu trainieren und somit ein Gleichgewicht in die Stimmtätigkeit zu bringen, hat der Sänger bei seinem Tonbildungsstudium ganz offenbar seine Kehle ganz naturwidriger Weise noch mehr belastet und dadurch sich eine ganz sonderbare, nicht wieder anzutreffende Tongebung angeeignet. Der Sänger hat eine Übung darin bekommen, die Kehle willkürlich beim Singen zu fassen, gewissermaßen durch einen Griff, und dadurch ermöglicht er zwar einen starken Ton, hinter dem aber die Luftsäule nicht stehen kann, und bei dem daher jede messa di voce ausgeschlossen ist. Da der Sänger nun von der Kehle nicht loskommt, sind freie Schwingungen derselben und ein freies Durchströmen der Luft durch dieselbe unmöglich, weshalb die Luft die höchsten Resonanzstellen nicht treffen kann, daher die Stimme jeglicher Obertöne entleert und deshalb reizlos ist. Durch das absichtliche Fassen der Kehle ist diese jeder Elastizität beraubt, und der Sänger

zieht jeden Ton und jede Lage in den anderen bezw. die andere, wodurch jede Leichtigkeit des Tones und die der Stimme eigene Höhe ausgeschlossen sind. Das Singen Wüllners macht nicht den Eindruck einer Lufttätigkeit, sondern den einer athletischen Muskelarbeit. Welche Verkennung des Singens!

Bei Caruso vollendete Luftfunktion, bei Wüllner schwere mühsame Muskelarbeit ohne Spur von bel canto! Bei Caruso arbeiten die Muskeln infolge des richtigen Strömens der Luft, hier wird der Luftweg gehemmt durch eine absichtliche Muskelarbeit!

Wüllner macht nur das Eine gut, daß er bei seiner absichtlichen Kehlspannung diese relativ offen zu halten versucht. Wäre dies nicht so, so hörten wir schon längst keinen Dr. Wüllner mehr trotz seiner überaus starken Kehle.

Das energische Stützen in die Kehle ist es nun, das bei Wüllner diese für jeden erkennbare schwere Körperarbeit beim Singen hervorruft. Die Kehle kann trotz ihrer Stärke die Anstrengungen nicht bewältigen, und ihrer Ueberbürdung entsprechend muß der ganze Körper des Sängers zur Kompensation herangezogen werden. Bei Wüllners Gesange treten folgende Kompensationen ein:

1. Da durch ein absichtliches Festhalten der Kehle das Ansatzrohr im allgemeinen nur zum Teil arbeiten kann, so muß die mangelhafte Tätigkeit dieses durch die Arbeit der Kehlmuskeln ausgeglichen werden. Eine Verbindung Kehle-Gaumen im besonderen ist bei Wüllners Gesang nicht vorhanden, und daher ist ein harmonisches Zusammenarbeiten dieser Organe ganz ausgeschlossen.

2. Da die Kehle auf der Luftsäule nicht schwebt, sondern absichtlich gegriffen und festgehalten wird, so muß das Zwerchfell diese falsche Kehltätigkeit ausgleichen durch eine erhöhte Spannung, welche

3. namentlich im forte wiederum ausgeglichen werden muß durch eine forcierte Spannung der übrigen Atmungsmuskulatur, und deren forcierte Arbeit wiederum muß

4. kompenſiert werden durch die Muskulatur des ganzen Oberkörpers, ja ſelbſt die Arme und Beine beteiligen ſich, um dieſe übermäßigen Spannungen auszugleichen.

Aus dieſer Zuſammenſtellung erſieht man, wie außergewöhnliche Fehler in der Tonerzeugung ſchließlich den ganzen Körper zum Ausgleich heranziehen. So iſt Wüllners Singweiſe ein draſtiſches Beiſpiel dafür, wie weit ſich die Menſchenſtimme von der reinen Luftfunktion entfernen, und welche Ausdauer in der Menſchenſtimme ſchlummern kann, wenn nur immer alle Funktionsfehler in ihr kompenſiert werden.

Ein Sänger kann, wie es bei Wüllner tatſächlich der Fall iſt, eine gewiſſe Fertigkeit in dieſer Art von kompenſatoriſchem Singen bekommen, ähnlich wie jemand ſich an eine ſchlechte Körperhaltung gewöhnen kann und in dieſer — wie man bei Handwerkern und Landwirten ꝛc. oft beobachtet — bis ins Alter, allerlei, ſelbſt ſehr ſchwere Arbeiten zu verrichten imſtande iſt.

Da Wüllner durch die Anpaſſung ſich ein gewiſſes Kraftgefühl beim Singen errungen hat, ſo glaubt er, es müſſe doch viel Richtiges in ſeiner Singweiſe ſein. Das iſt aber Täuſchung, da die Grundbedingungen echter Tongebung in ſeltenem Maße fehlen, die Leichtigkeit und Schönheit des Tones. Nicht der „geſtemmte“ Ton bringt dieſe Grundelemente, ſondern der balancierte, der ſchwebende Ton.

Wüllner hat einmal verſucht, Händelſche Arien zu ſingen, Arien, welche Leichtigkeit des Tones und Koloratur verlangen. Ich verſchweige alles Weitere über dieſen Verſuch. Aber es iſt auch hier wieder nicht die Stimme

Wüllners die, wie man zu sagen pflegt, schlecht ist, sondern die Tonbildung.

Diese ist es, welche die Lage der Wüllnerschen Stimme verschoben hat, diese ist es, welche anstatt Luftfunktion zu erzielen, mühsame Körperarbeit beim Singen zustande gebracht hat, und beide Momente bewirken in bedauerlicher Weise, daß die Vortragskunst Wüllners sich nicht voll entfalten kann. Wenn auch das Kompensationsgesetz dem Künstler gestattet mit seiner Stimme Manches zu „machen", so ist dieses „Machen" aber, wie genügend begründet, keine Gesangskunst.

Wie wir in Caruso das klassische Beispiel dafür haben, wie man singen soll, so ist Wüllners Gesang ein klassisches Beispiel dafür, wie man nicht singen soll. Gleichzeitig ist aber auch die Tatsache, daß Wüllner trotz der großen Schwächen seiner Stimme imstande ist, Tausende von Menschen durch seinen Vortrag zu begeistern und in Andacht zu versetzen, ein Beweis dafür, mit welch' großem Vortragskünstler wir es zu tun haben. —

Anhang.

II.

Der Aufsatz: „Die italienische Sprache, ein Stimmbildungsmittel für Deutsche?", erschienen in der Zeitschrift „Die Musik" September 1910, in italienischer Übersetzung erschienen 13. November 1910 in der römischen Zeitschrift„ Minerva", Rivista delle Riviste und in der römischen Zeitung „Messaggiero":

La lingua italiana e i cantanti tedeschi[1])

Si è spesso affermato che la lingua italiana è assai favorevole per il canto, ma nessuno ha ancora detto quali siano precisamente le cause di questo fatto dal punto di vista della formazione della voce.

Il dott. Wagenmann, viaggiando per l'Italia, da Milano giù fino a Napoli, ha avuto accasione di studiare il suono della nostra lingua sulla bocca del popolo e su quella degli artisti di teatro, e in questo articolo interessante espone il resultato delle sue osservazioni.

La voce degl' Italiani.

Appena un Tedesco ha passato il confine del l'Italia, è colpito dalle voci limpide e sonore degl'impiegati ferro-

1) Da un articolo del dott. J. H. Wagenmann, in Die Musik, settembre.

viari, le quali fanno contrasto con quelle sorde e roche degl'impiegati tedeschi.

Nelle città italiane, egli resta meravigliato della forza e della sonorità delle voci di coloro che vendono per le vie i giornali. A Roma — scrive il Wagenmann — proprio nella stessa sera in cui i cantori di Colonia avevan mostrato tutta la loro bravura nell'Accademia di Santa Cecilia, io ebbi occasione di fare un esperimento che merita die essere riferito.

Dopo il concerto, s'erano adunati nella via cinque *strilloni* di giornali. Erano ragazzi dai dieci ai dodici anni, e ciascuno di essi cercava die superare gli altri con la voce. Nonostante lo sforzo, questa era sempre chiara, fresca, limpida. Mi allontanai, per misurarne la portata: ma la distanza non diminuì affatto la plastica chiarezza di ogni vocale e di ogni consonante. Ciò mi diede da pensare, e mi ricordai che, quando ero studente di ginnasio, fra parecchie centinaia di ragazzi, pochissimi se ne trovavano che, nella cerimonia di chiusura dell'anno scolastico, fossero capaci di recitare delle poesie con voce intelligibile.

Vacali e consonanti.

I buoni maestri di canto non ignorano che, nella lingua tedesca, la frequenza delle consonanti indebolisce gli organi della voce, giacchè l'attività delle corde vocali e dei muscoli della gola, che si esplica per la formazione delle vocali, viene troppo spesso interrotta dalle sopravvenienti consonanti: appena le corde si sono strette per l'emissione d'una vocale, immediatamente ecco una e spesso più consonanti che arrestano l'attività dei muscoli.

Ed è proprio la sana, energica contrazione delle corde vocali, determinata dai muscoli della laringe, che sopratutto produce la forza delle vocali e quindi la sonorità della voce.

Nella lingua italiana accade invece tutto il contrario. Le consonanti sono poche, e le vocali hanno il tempo di risonare pienamente. Da ciò deriva un rafforzamento degli organi vocali, quale non si riscontra in nessun'altra lingua, e tanto meno nella tedesca. Soltanto con una sapiente educazione della voce possono i cantanti tedeschi acquistare quelle pregevoli qualità che gl'Italiani possiedono innate.

La formazione della voce.

Nella formazione della voce si distinguono: la impostatura della voce e la sua emissione. La prima si compie in quel punto dove l'aria, che esce dai polmoni per la trachea, si trasforma in suono, e cioè nella glottide; la seconda in quel punto dove l'aria sonora abbandona lo strumento vocale, cioè sulle labbra. Soltanto con una esatta impostatura si ottiene un'esatta emissione: la prima è più importante della seconda.

La lingua italiana è superiore alla tedesca, sia per l'impostatura che per l'emissione della voce: l'una e l'altra si compiono in essa esattamente senza bisogno di studio, per causa naturale.

Vi sono, nella lingua italiana, tre vocali — *i*, *e*, *a* — le quali specialmente possono fornire ai Tedeschi utile materia di studio. A Roma — scrive il Wagenmann — domandai un giorno come si chiamasse un ospedale che sta presso il Vaticano; una donna mi rispose: «Si chiama Santo Spirito». Sento ancora risonare nell'orecchio quelle due *i* di «Spirito», squillanti e chiare in modo meraviglioso. Gl'Italiani impostano nelle corde vocali le *i* e le *e* così esattamente, che queste vengon fuori dalle loro bocche come lampi di luce. Imitando gl'Italiani nella pronunzia di queste vocali, non v'ha dubbio che una gola tedesca acquisterà forza e giovamento.